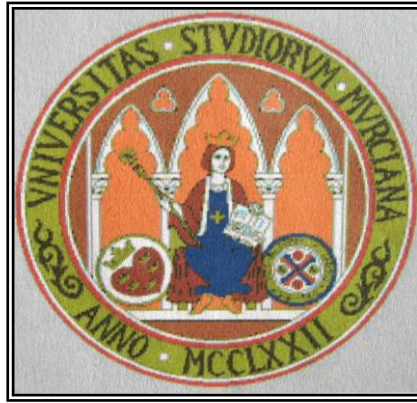


UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA, ROMÁNICA,
ITALIANA Y ÁRABE



**LA DESTRUCCIÓN EN LA OBRA NARRATIVA
DE
BARBEY D'AUREVILLY**

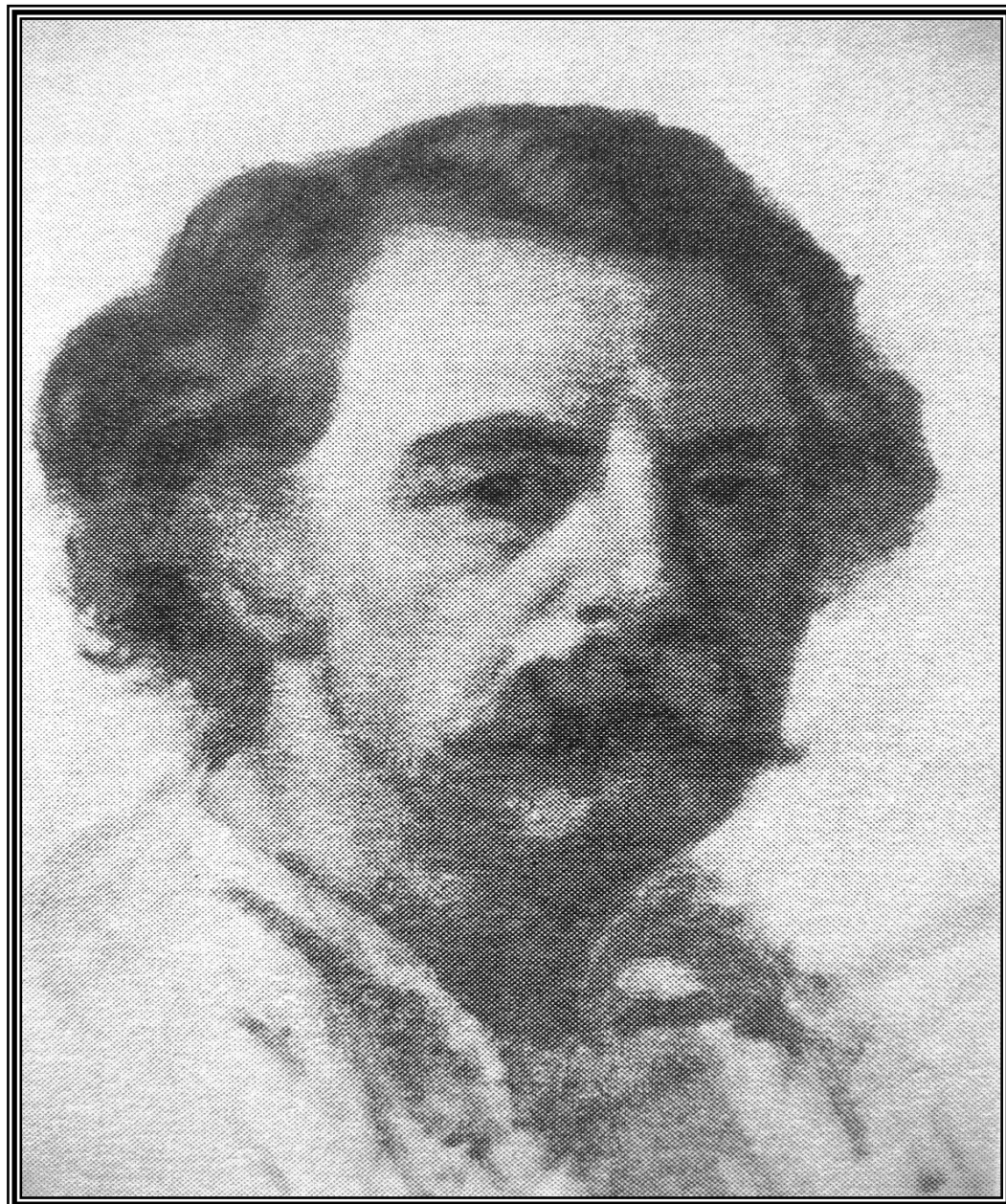
POR

JESÚS SANDOVAL LÓPEZ

**TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN
DEL GRADO DE DOCTOR**

DIRECTORES: DR. D. JOAQUÍN HERNÁNDEZ SERNA
DR. D. JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCARAZ

MURCIA, 2008



Retrato de Jules Barbey d'Aureville en 1845
Museo de Saint-Sauveur-le-Vicomte
(1808-1889)

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero reconocimiento a quienes han hecho posible la realización de este trabajo, así como a quienes han contribuido a facilitarme su elaboración.

En primer lugar, me gustaría dar las gracias al Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Universidad de Murcia por autorizar la presentación de esta tesis y colaborar en las cuestiones administrativas.

En segundo lugar, quisiera agradecer a Paqui su infinita paciencia y comprensión, ya que han sido muchas horas de dedicación y gran parte de ellas en vacaciones y en días festivos.

Al Dr. José Antonio González Alcaraz como codirector de esta tesis, que fue quien me indicó la oportunidad de estudiar en la Universidad de Pau (Francia) cuando acabé la carrera y donde tuve la ocasión de iniciarme en el campo de la investigación.

Al difunto Dr. M. Favre, de la Universidad de Pau, que mostró mucha paciencia para explicarme una y otra vez todas las pautas a seguir para la elaboración de mi trabajo de investigación correspondiente al grado de licenciado (Maîtrise).

Especial mención al Dr. Joaquín Hernández Serna como director de esta tesis por confiar en mí desde el primer instante, a quien le doy mi más sincera gratitud por indicarme la posibilidad de disfrutar de una licencia por estudios, y por su valiosa tarea de orientación, ánimo y estímulo durante todos estos años.

Finalmente, mi reconocimiento a la Consejería de Educación y Universidades por haberme concedido una licencia por estudios a través de un concurso de méritos durante un periodo cuatrimestral en la convocatoria de 12 de abril de 2001 (BORM de 24 de abril).

Una vez más, gracias a todos.

A Paqui y a mi hijo Jesús

ÍNDICE

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	7
I. LA REALIDAD FANTÁSTICA	20
1. EL REALISMO Y LA FANTASÍA	20
2. SONAMBULISMO	39
3. COMPORTAMIENTO MISTERIOSO DE LOS PERSONAJES	43
4. HERMETISMO, IMPENETRABILIDAD	59
II. DIFERENTES TIPOS FÍSICOS DE LA MUERTE	66
1. LA NATURALEZA COMO ESCENARIO ANUNCIADOR DE LA MUERTE	66
1.1. <i>LA COMPLICIDAD DE LA NATURALEZA</i>	66
1.2. <i>CAMBIOS ESPACIALES Y TEMPORALES</i>	78
2. MARCAS CORPORALES	90
2.1. <i>CASOS FISIOLÓGICOS</i>	91
2.2. <i>DETERIORO FISIOLÓGICO: EL ENVEJECIMIENTO</i>	95
3. EL ROJO Y EL BLANCO: COLORES DESTRUCTIVOS	101
3.1. <i>ANTAGONISMO ENTRE EL ROJO Y EL BLANCO EN LAS HEROÍNAS</i>	107
3.1.1. Temperamento linfático	108
3.1.2. Temperamento sanguíneo	117
3.2. <i>EL PODER DEL ROJO: LA SANGRE</i>	123
III. SATANISMO Y MUERTE	128
1. SATANISMO « AUREVILLIEN »	128
2. LA PROVOCACIÓN Y EL ESCÁNDALO	130
2.1. <i>OSADÍA DEL ESCRITOR</i>	136
3. EROTISMO Y SEXUALIDAD	142
3.1. <i>DESENFRENOS SEXUALES</i>	159
3.2. « <i>ANDROGINIA</i> »	168
4. LÉXICO DIABÓLICO	175
5. EL INFIERNO: OBSESIÓN DEL ESCRITOR	178
6. METAMORFOSIS FISIOLÓGICA DE LAS HEROÍNAS	187
6.1. <i>ZOOLOGÍA</i>	193
6.1.1. Felinos	193
6.1.2. Reptiles	199
6.1.3. Caballos	203
6.1.4. Aves	206
7. SATANISMO Y DESTRUCCIÓN	208
7.1. <i>DUALIDAD: RELIGIÓN-DIABLO</i>	218
7.2. <i>INDIFERENCIA</i>	234
7.3. <i>POSESIÓN DIABÓLICA</i>	242

7.3.1. Misoginia: fealdad.....	253
7.3.2. Disimulación y engaño.....	269
7.3.3. Carácter conquistador.....	285
7.3.4. Seducción.....	291
7.4. <i>MALDAD: MOTOR PRINCIPAL DE LOS RELATOS</i>	301
IV. DESEO DE DESTRUCCIÓN	313
1. TRANSGRESIÓN DEL CÓDIGO DE LA SOCIEDAD.....	314
1.1. <i>INFIDELIDAD</i>	322
1.2. <i>INCESTO</i>	331
2. REPULSA Y FASCINACIÓN ANTE LA MUERTE.....	339
2.1. <i>TEMOR</i>	340
2.2. <i>ANGUSTIA, AFLICCIÓN</i>	347
2.3. <i>DOLOR Y SUFRIMIENTO</i>	352
2.4. <i>DESEO DE DESGRACIA</i>	357
2.5. <i>ODIO</i>	365
2.6. <i>VENGANZA</i>	371
2.7. <i>SUICIDIO</i>	380
3. TRAGEDIAS: DRAMAS SANGRIENTOS.....	386
3.1. <i>COMPLICIDAD DE ELEMENTOS AMENAZADORES</i>	387
3.2. <i>COMPLICIDAD DE LA VÍCTIMA CON SU PROPIO ASESINO</i>	396
3.3. <i>RIVALIDAD ENTRE MADRE E HIJA</i>	404
3.4. <i>PASIÓN FATAL</i>	416
3.4.1. Los celos.....	443
3.4.2. El fuego y la sangre.....	446
3.4.2.1. El fuego.....	446
3.4.2.2. La sangre.....	449
3.5. <i>SADISMO</i>	455
4. LA DESTRUCCIÓN.....	467
CONCLUSIÓN	498
BIBLIOGRAFÍA	504

* * *

INTRODUCCIÓN

Barbey d'Aurevilly, desde hace varias décadas, suscita literariamente un resurgir creciente en cuanto a popularidad; son muchos e importantes los estudios que lo ilustran, y el crítico que más ha contribuido a este resurgimiento es Jacques Petit. Para que se llevara a cabo la lectura moderna de las novelas de Barbey ha sido necesaria la publicación de dos volúmenes de sus *Œuvres romanesques complètes*, edición del mismo autor en la Bibliothèque de la Pléiade (1964 y 1966), encarnando la renovación total del estudio « aurevillien » e invitándonos a una lectura más exhaustiva de las mismas. Existen distinguidas biografías del escritor y notables estudios de sus novelas, mas la lectura de las obras « aurevilliennes » ha cambiado definitivamente después de esta edición del erudito crítico. Es un trabajo que recoge y maneja un caudal inmenso de material en torno al escritor, sin el cual resultaría difícil documentar datos y teorías; hoy, estudiar las novelas de Barbey d'Aurevilly supone leerlas bajo la dirección del mencionado crítico. Existen trabajos valiosos sobre Barbey, como la tesis: *Barbey d'Aurevilly critique* (1963) del propio J. Petit; la revista: *Barbey d'Aurevilly* (1966-1981, de once números y la publicación: *Correspondances générales* del escritor (1980). Es de obligada mención la aportación de Philippe Berthier: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination* (1973), cuya labor, cuantitativa como cualitativa, marca el punto culminante del estudio temático de las novelas. Nuestro análisis se inspirará, en consecuencia, en los trabajos de estos autores entre otros tantos.

Al margen de lo fantástico, es factible comparar a Barbey con Stendhal y con Balzac. Con Stendhal, *L'Amour Impossible* (1841) de Barbey se acerca a *Armance* (1827), y no sólo por la evocación de los salones parisienses, sino también por la imposibilidad de amar. Con respecto a Balzac, sabemos que, aunque fuera de un modo diferente, Barbey deseaba tomar el testigo que había dejado el creador de *La Comédie humaine*. Una de las paradojas de este escritor es que nace a principio del siglo XIX (1808) y muere a finales de siglo (1889); y por la fecha de su muerte como por la publicación de la mayor parte de su producción literaria, está asociado a las corrientes literarias de finales de siglo, y, sólo a partir de 1861, fue verdaderamente conocido y admirado. Toma contacto también con otros autores como Baudelaire, Allan Poe, Théophile Gautier y con el movimiento de finales del mencionado siglo al que se le denomina decadente. El acercamiento

de Barbey a la escritura fantástica desplaza estas tentativas de asimilación a una escuela en concreto, que sea el romanticismo, el realismo o el naturalismo. Estas corrientes llegan a su fin, y Barbey es el primero, junto a otros escritores como Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, en ofrecer otra vía a la novela. La obra novelesca de Barbey representa uno de los aspectos más interesantes de la crisis de la novela francesa en la segunda mitad del siglo XIX, y Pierre Colla lo manifiesta en el siguiente fragmento:

« Il [Barbey] présente des traits communs avec chacun des grands mouvements qui donnèrent ses formes au roman du XIX^e siècle, mais il resta à l'écart de ces mouvements, ne s'engagea dans aucun d'entre eux. Pour n'être différent d'aucune école, Barbey d'Aurevilly fut en dehors de toutes. Sans être isolé des courants contemporains, desquels l'un ou l'autre aspect de son talent le rapprochait toujours, il vécut néanmoins en marge d'eux »¹.

Anteriormente a Colla, Rémy de Gourmont ya se había pronunciado al respecto, manifestando el lugar que el escritor ocupaba en su siglo y prediciendo la expectación que suscitaría en un futuro:

« Barbey d'Aurevilly est une des figures les plus originales de la littérature du XIX^e siècle. Il est probable qu'il excitera longtemps la curiosité, qu'il restera longtemps l'un de ces classiques singuliers et comme souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française »².

No considerando a este creador como un gran precursor de la novela en el siglo XXI, hay que reconocer que Barbey, tan reaccionario por diversos aspectos de su pensamiento, ha influido a escritores del presente siglo por diversas cuestiones: aspectos técnicos, tendencia a privilegiar el discurso con respecto a la narración... Pero en realidad, la compleja y conflictiva personalidad del escritor lo condena a la marginación y al menosprecio indefectible de su época. Las cartas a su amigo Trébutien abundan en confidencias al respecto: « Je suis aussi déplacé

¹ COLLA, P.: *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly*, Renaissance du livre, Bruxelles, 1964, págs. 166.

² RÉMY DE GOURMONT, citado en Colla, id., pág. 137.

dans mon siècle que vous, Trébutien. Mais hélas! Le siècle nous écrase »³. Sus artículos periodísticos quedan en el olvido y sus proyectos fracasan, presintiendo un absoluto rechazo como lo explica Philippe Berthier:

« Refus du monde dont il est obscurément pressenti qu'on n'y sera pas à sa place, refus d'une vie dont on soupçonne qu'elle ne fournira aucune réponse aux questions qu'on lui posera – à cause d'une radicale maldonne. Barbey voit le jour quand on ne l'attendait pas, il est celui qui dérange et qui sera dérangé, celui qui ne devait pas venir. Son existence est une erreur, qui le plonge à jamais dans l'ambiguïté de la dissonance. À regret, il est obligé d'adhérer à un monde dont il ne voulait pas et qui ne veut pas de lui: plantant, au cœur du XIX^e siècle, une formidable contradiction, avec toute la force d'un génie qui est « le contraire d'un génie conciliateur », Barbey, contraint de dire oui à la vie (à une certaine vie), se cambra et dira: non »⁴.

El terreno privilegiado de su rebelión será la negación a la vida, al entorno familiar, a la sociedad, al siglo..., criticando a los que pactan con la vulgaridad de la época. La provocación que propugna se dirige al escándalo, siendo cada vez más violento a medida que toma conciencia de su fracaso. Frustración a todos los niveles: carrera militar, vida social, periodista desconocido, novelista al margen de su época, en fin, tiene la sensación de no ser aceptado por el mundo y, especialmente, no deseado por su madre. Este hombre pasó la mayor parte de su vida en la soledad y en el trabajo, si se encierra en su habitación es para preparar una novela o una crítica, destinada a llamar la atención sobre él mismo. Su forma de escribir corresponde a deseos, a necesidades de hablar del mundo y construir uno, cuyas ambiciones se traducen en sueños, en rebelión, en venganza de los sueños... Obras como *Le Cachet d'Onyx*, *Léa*, *Ce qui ne meurt pas*, *Une Vieille Maîtresse*, *L'Ensorcelée*, *Une Page d'Histoire...* son relatos, sueños en los que el narrador se exhibe visiblemente y que corresponden a un deseo o, posiblemente, a una necesidad que se convierte en dolorosa si no se satisface. Casi siempre hay dos interpretaciones posibles a los acontecimientos de sus novelas: una racional, y a menudo banal, que responde a la pregunta ¿cómo?,

³ BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à Trébutien*, Paris, François Bernouard, 1927, tomo II, pág. 263.

⁴ BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et la révolte*, Revue des Lettres Modernes, nº189-192, pág. 35.

y otra, explicable por lo inexplicable, que responde a la pregunta ¿por qué? ¿Existe algo más grande que la pasión de Jeanne hacia el cura de la Croix-Jugan? ¿Cuántas veces nos hemos preguntado sobre el porqué de este amor sin tener explicaciones? El porqué se impone en nuestro espíritu sin respuesta. Estos seres se erigen por sus cualidades personales por encima de la banalidad del mundo, este mundo con su rutina cotidiana. En el complejo universo « aurevillien », un tema despunta sobre los demás, y es la preocupación del ser humano por la perseverante y obsesionada manifestación de la muerte. Esto es, esta inquietud ha determinado la trayectoria de sus obras y la creación de sus personajes.

Nuestro primer acercamiento a este escritor decimonónico fue a través de los seis relatos que componen *Les Diaboliques*, cuya investigación sobre el tema de la muerte supuso la obtención del título de « La Maîtrise » por la Universidad de Pau. La amplia recopilación bibliográfica ha sido motivo suficiente para emprender la labor investigadora relativa a todas sus obras narrativas, y ampliar el tema de la destrucción, que junto al amor, son las grandes pasiones de la humanidad.

La investigación que exponemos aborda aspectos que configuran la temática de la destrucción en cuatro capítulos, constituyendo un conjunto. En el primer capítulo, realizamos un estudio de la realidad fantástica en la que la muerte es un misterio. Parece que lo misterioso del secreto se debe a un malentendido sin saber en qué consiste, y el objetivo del escritor no es la de desvelar ni analizar el misterio presente en lo real, sino todo lo contrario, manifestarlo. La dicotomía de lo que está oculto, comparado con lo que está descubierto, llama a lo sobrenatural, como metáfora de lo que es invisible e indecible. Personajes poco comunes, situaciones extraordinarias y muertes misteriosas son rasgos esenciales del arte de Barbey d'Aurevilly, utilizando una técnica que no cesa de extrañar. El estado intermedio entre la vida y la muerte lo define a través del sonambulismo como un misterio inexplicable, igual que el comportamiento de los personajes que pueden augurar alguna desgracia o un drama. La esfinge, metáfora de lo impenetrable, se inscribe en un registro fantástico adyacente a lo trágico. En este capítulo, ciertas pinceladas a diversos temas quedan explícitamente manifestadas y, en los siguientes capítulos, se elaboran en profundidad.

En la primera parte del segundo capítulo, examinamos que a los lugares representados, les corresponden unos personajes y que, por sus movimientos y sus desplazamientos, desempeñan un papel relevante en la elaboración del espacio. Por este motivo, nos interesamos en los personajes « aurevilliens » y en la relación que guardan con los lugares, desarrollándose una interacción entre ambos y formándose todo un conjunto de imágenes, cuyos escenarios naturales son cómplices de una amenaza de destrucción. Este mundo, enclaustrado en el espacio temporal, se convierte en una especie de microcosmos donde progresan las aterradoras intrigas. Esta situación establece cierta coherencia entre los diferentes momentos de la historia y la convierte en verosímil.

En la segunda parte, advertimos que las características espirituales de los personajes se expresan a través de las marcas corporales. La obsesión de Barbey d'Aurevilly tiende al análisis científico por una observación de los fenómenos fisiológicos de los personajes, y uno de los aspectos físicos que atormenta al escritor es el de la vejez, que anuncia poco a poco la presencia de la muerte.

La tercera parte de este capítulo, y la más interesante, opone dos colores fundamentales en torno a los que giran todas las novelas, nos referimos metafóricamente a dos colores destructivos: el rojo y el blanco. Ambos colores se complementan y, en la concepción de Barbey, no cabría pensar el uno sin el otro, por cuanto son los que determinan la constitución física de los personajes y con los que se identifican. La frecuencia de esta temática varía muy poco de una obra a otra: « Ce thème du sang revient à tout instant; je l'ai souvent noté »⁵, afirma Jacques Petit. El tema de la sangre se asocia al de la vida o, por defecto, al de la muerte, de ahí la clasificación dinámica entre mujeres « linfáticas » y « sanguíneas ». Conviene subrayar la relación directa que implica el acto destructor a la debilitación y, consecuentemente, a la muerte relacionada con el color blanco. La misoginia del autor no ha impedido que, frente a la mujer débil, doblegada mediante ultrajes y humillaciones, hubiera personajes femeninos fuertes, a cuyo lado, el hombre es un ser manejado y dependiente.

El tercer capítulo, dividido en dos bloques, presenta en el primero, el satanismo del escritor como un desafío a la sociedad y una rebelión a sus leyes.

⁵ PETIT, J.: *Notes et variantes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo I, pág. 1458.

Barbey d'Aurevilly ha sido consagrado como escritor diabólico; muchos han reconocido esta cualidad, pero otros la han dudado. Si poetas como Baudelaire, Verlaine, Lautréamont... buscaban a Dios a través del Diablo, el Bien a través del Mal, Barbey, particularmente, va más allá persiguiendo un cierto modo de maniqueísmo en el discernimiento de la disimulación de los personajes y de las situaciones; opone lo divino y lo diabólico, y concibe a Satán como una defensa bajo múltiples máscaras para ocultar su personalidad. El infierno se localiza por debajo del alma, de la familia, de la sociedad..., y este reverso de los acontecimientos cautiva al escritor, pues, es donde se encuentra el Mal. El disimulo y el secreto son sus armas preferidas, pero cuando son descubiertas, el escándalo se intensifica cuya osadía radica en rebelarse contra la época en la que le tocó vivir. Se resiste a todas las imposiciones morales de su tiempo, a todas las reglas literarias, y, mediante su creación literaria, nos enseña que, tras aparentes superficies sociales, persisten fuerzas tenebrosas. Su satanismo simboliza simultáneamente el sexo, el poder y la fuerza, características que reúnen las heroínas. La destrucción de las mismas emana de la voluptuosidad que experimentan: pasiones sensuales, excesos, vicios, desenfrenos... En la literatura del siglo pasado, la mezcla de sexos es una realidad: marcas de feminidad en hombres frente a rasgos masculinos en mujeres. En el intercambio de apariencias, los personajes evolucionan de tal modo que sufren transmutaciones, adquiriendo incluso atributos animales.

En el segundo bloque, comprobamos que ciertos elementos medievales se actualizan con la presencia directa del Diablo, desarrollados en el siglo XVIII en Inglaterra y en Alemania, y Barbey percibe esta influencia a través de Byron, Walter Scott y Balzac, entre otros. El poder de la novela negra queda patente en sus escritos, así lo subraya Pierre Colla: « Le bûcher de l'enfant de Vellini, ou l'épisode du « Tombeau du Diable » dans *Une Vieille Maîtresse*, Sombreval arrachant sa fille de la tombe, Mme de Ferjol enterrant elle-même et dans l'obscurité le cadavre de l'enfant de Lasthénie [...], ne sont-ce pas là des événements dignes du roman noir? Toutes les outrances, tous les mystères du frénétisme littéraire se retrouvent chez Barbey d'Aurevilly. Tout le surnaturel aussi, et non selon des procédés différents de ceux qu'emploient le roman noir »⁶. El

⁶ COLLA, P.: *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly*, op. cit., pág. 145.

influjo que la obra de Barbey recibe se sitúa entre lo decible y lo supuesto, como una transgresión de esta realidad.

Normandía, región tan religiosa y supersticiosa, siempre cuenta con la imagen de Dios y del Diablo, cuyo antagonismo los convierte en dos principios fundamentales. La percepción de esta rivalidad se halla en las conciencias de los personajes, cuando se teme a Dios, el Diablo es omnipresente. La indiferencia, la frialdad, la impasibilidad, la indolencia, la impavidez, la astucia... son las verdaderas improntas del diablo y las descubrimos en el alma de los personajes, sobre todo los femeninos, hasta el punto de que el engaño y el disimulo son sus facultades primordiales. Para alcanzar sus propósitos, disimulan su personalidad, y el autor nos incita a descubrir sus verdaderas identidades. Las heroínas fingen con una naturalidad perfecta y la manifiestan a través de la máscara, convirtiéndose el engaño en su razón de ser. En las relaciones entre hombre y mujer, el sexo masculino se destruye por los vicios espirituales que experimenta con el género femenino: orgullo, poder, dominación, sumisión..., ellas son las que realmente conquistan. Sus amantes no resisten la seducción que les infligen a través de vestidos, sombreros, pañuelos, turbantes, adornos..., cuya pasión se sitúa siempre al margen de la legalidad.

El satanismo implica una innegable preocupación y complacencia en el mal, estimando que la imagen de la mujer es la imagen de la culpabilidad, del pecado y del mal, pero ¿por qué la mujer, que aparece tradicionalmente como un ser de bondad, de dulzura..., ha podido inconscientemente transformarse en un ser confuso, peligroso, mortal...? Las mujeres « aurevilliennes » saben mostrarse frías, impenetrables, altivas, poco comunicativas, con un orgullo inconmensurable, y, consideradas diabólicas, carecen de escrúpulos y de remordimientos y nunca se arrepienten. Pero la mayoría de los personajes femeninos sucumben a pesar de su malicia, perversidad, crueldad, satanismo..., y su destrucción nos deja escépticos ante el desconocimiento de su muerte.

El satanismo que extiende ostensiblemente el escritor es el de las sensaciones; definir su naturaleza, medir su alcance, precisar la importancia y el papel en la obra van a ser nuestros propósitos.

En el último capítulo, planteamos un mundo perverso y obsesivo, en el que unos personajes pérfidos anhelan la destrucción del prójimo y, en algunos casos, la suya propia. Este universo « aurevillien » se caracteriza por su hermetismo y por su falta de comunicación; si existe relación, el encuentro entre los amantes se efectúa siempre siguiendo un mismo proceso: una confusión excepcional se ampara de uno de los dos protagonistas. Hombre y mujer se sitúan en dos planos diferentes que no coinciden jamás, y en este ámbito es donde reside el drama eterno de los seres, abocados a la soledad o a la muerte.

En la primera parte de este capítulo, los personajes transgreden todos los códigos sociales y morales de la sociedad en la que viven. Por ejemplo: ¿quién es Alberte?: es una joven que nunca expresa nada, pero que está dispuesta a todos los peligros para probar los placeres prohibidos. De las dos caras de la heroína, ¿cuál es la verdadera? ¿La de la impecable chica o la que pasa por la habitación de sus padres, alcanzando y negando el espacio mismo de la moralidad, de la legalidad, para reunirse con su amante en el más allá de la transgresión? ¿Es el amor lo que incita a Alberte? ¿Es la ninfomanía? Nada nos permite dilucidar su impulso, la tragedia nace precisamente de esta diferencia entre las dos Alberte. No sabemos cuál es su verdadera identidad, quizás se refugie en los brazos de su amante como una rebelión contra su vida tan ordenada.

La infidelidad es una evasión, a menudo, trágica, pero siempre en reacción contra un orden establecido, y el universo « aurevillien » nos ofrece los encantos del adulterio – elemento capital en el « fin'amors » –: maridos frívolos que buscan la paz al lado de su amante, hijas apropiándose del amante de su madre... Desde la primera obra hasta la última, el interés del autor por las confusiones exquisitas del incesto no se deteriora, y si el sueño prohibido lo experimentó de joven, en la realidad, representa el germen de su tormento e inquietud, preocupaciones que mitigará con su pluma.

En la segunda parte, analizamos dos aspectos contradictorios pero muy íntimamente ligados: la repulsa y la fascinación por la muerte, dualidad fundamental en todas las obras. Una complacencia en el horror y en lo macabro responde a la invasión de lo irracional cuya fantasía se hace realidad. La coexistencia de estos dos aspectos obsesivos demuestra el interés que el creador suscitaba por el tema de la destrucción y proyecta en sus relatos todos los movimientos contra-

dictorios que le conmueven incesantemente. Advierte que las pasiones locas, los ímpetus criminales, la perversidad, el odio, la venganza, el suicidio... no son temas superficiales, se amparan en el ser humano y no cesan hasta ver cumplidos sus actos, o sea, la destrucción del ser. El temor se confunde con la felicidad, atracción que los héroes sienten en sus acciones. La aflicción manifiesta un papel decisivo en los sentimientos de los mismos, convirtiéndose en víctimas de este terror; asimismo, el miedo los tortura y una preocupación de malestar los invade mientras viven intensamente momentos de amor. Los partos que las heroínas practican son siempre dolorosos, peligrosos, crueles e incluso trágicos. Todo desenlace presupone la desgracia de los personajes, considerando que ciertos miembros desintegran la familia, los esposos no se dirigen la palabra y la victoria se combina con el fracaso para desembocar en la infelicidad. El odio es un tema ineludible en la creación literaria del escritor, sentimiento que prevalece sobre el amor y cuya manifestación suscita un deseo de destrucción. Este modo de aniquilación, de perdición del ser humano inducen a la venganza, y, cuando ésta entra en conflicto con los sentimientos y no se cumple, la solución es la autodestrucción. Ciertas pautas suicidas no se expresan directamente sino que subyacen en un determinado contexto, destacando varios tipos de suicidios: el impulsivo, el simbólico, el melancólico y el obsesivo, y la razón de este tipo de acto es el sufrimiento.

En la tercera parte, tratamos la tragedia « aurevillienne » en la que los actos llevados a cabo por los personajes tienen consecuencias atroces. La intensidad del sentimiento se manifiesta, en la mayoría de los casos, por acciones horribles, y este estudio nos permite analizar la importancia que tiene la pasión amorosa y el papel funesto que desempeña en la vida de las criaturas. Ciertos elementos dramáticos son cómplices para el desenlace de la acción: viejos castillos, el centro de una plaza donde se erige la cruz de Cristo, un rosario, una escalera, unas agujas, un banco, unas camas, una diligencia, unas cartas, unas flores, unos anillos... Muchos personajes sucumben por asesinato, pero otros consienten la muerte, sobre todo las mujeres denominadas « linfáticas ». El arquetipo de víctima « aurevillienne » anuncia una curiosa complacencia en ser exterminada por su verdugo, que lo elige e incluso participa en su ejecución. La rivalidad entre madre e hija es fruto de que la noción de familia no existe en este universo « aurevillien », en cuyo caso, la hija se convierte en competidora de la madre por enamorarse del amante, despertando los celos de la progenitora. Estas

madres carecen de sentimientos, marcando a sus hijas por una privación de ternura. La incomunicación, la falta de comprensión, la ausencia de amor... motivan una relación entre verdugo y víctima, cuyo resultado es la supresión de la hija. La pasión, aunque no sea siempre un fracaso, es siempre destructora y torturadora, descrita como una enfermedad lenta e hipócrita cuyos efectos son irreparables como la muerte. La vida reúne más de una vez el amor y la muerte en un binomio misterioso de realidades, que se rechazan y se atraen a la vez. El amor es considerado como algo misterioso, impuesto por una fatalidad oscura, un sentimiento homicida que siempre se muestra destructivo. La mujer es concebida como un elemento de fatalidad, descrita como un ser vulgar e incapaz de sentimientos; además, los celos que desata, obliga a acciones violentas en el corazón de los personajes, consiguiendo un desenlace trágico. Las imágenes del fuego y de la sangre, relacionadas con la pasión fatal, son muy elocuentes en el novelista, que participa en la reactivación romántica de una mitología fundamental, mezclando violencia y pasión. La influencia de Sade se deja entrever en la obra de Barbey, cuyas escenas de violencia, agresión, crueldad, horror, terror... se repiten insistentemente.

En la cuarta parte, estimamos la abundancia de matices y sugerencias que la literatura de Barbey es capaz de suscitar y las diversas ópticas que un análisis literario permiten establecer para observar que el universo « aurevillien » posee una única dinámica narrativa: la destrucción. El escritor describe la vida en todos sus aspectos pesimistas: la violencia y la crueldad son sus temas favoritos, complaciéndose en narrar súplicas, atrocidades, horrores; evocar escenas sangrientas, pasiones espantosas... Los sentidos y los instintos se sobrepasan y, la mayoría de las veces, el espíritu interviene para aportar refinamientos aún más inhumanos. ¿Por qué se suceden tantos crímenes y castigos? Existe una prohibición esencial: no se puede tocar la sangre, la sangre es vida, y la vida es el primer concepto sagrado, el más universal. Su transgresión en forma de crimen, como todo sacrilegio, va contra todo orden social y natural deseado por Dios en la concepción « aurevillienne ». La finalidad del escritor es infringir las leyes; por ello, se complace en el crimen y en ver correr la sangre. Los personajes necesitan la vida de los demás, y la destrucción se sustenta a partir de los asesinatos que se comenten, tanto físicos como espirituales. Las heroínas de temperamento débil, de una condición psicológica absurda, buscan refugio en el silencio que equivale a una muerte anticipada, o se destruyen ante situaciones que podrían superar. Esta

atracción por la muerte está siempre sujeta al carácter horrible de la misma, que es investigado y descrito por el autor. La condición humana es cruel y es observada por un testigo no menos cruel: Barbey d'Aurevilly. La destrucción es la inevitable conclusión de todas estas historias, es el último refugio donde la paz es posible y donde todo vuelve a la normalidad.

Un método claramente definido es necesario cuando se aborda un estudio de este tipo y, en efecto, a través de una lectura profunda del texto, surgen hipótesis que hay que comprobar. Con esta finalidad, hemos tratado temas privilegiados para describir, lo más detalladamente posible, la destrucción « aurevillienne ». El primer criterio que hemos tenido en cuenta es la frecuencia de su aparición en la obra y, para ello, establecemos apriorísticamente los distintos temas que giran en torno al motivo de la destrucción en la obra novelesca de Barbey d'Aurevilly. De este modo, partimos de un índice de diferentes temas que, a través de las diversas obras, nos permite un estudio comparativo de un mismo aspecto desde una perspectiva diacrónica. Este método de análisis nos ofrece una visión unitaria del tema de la destrucción.

Una serie de observaciones interesa tener en cuenta en este estudio:

–Con el propósito de respetar la originalidad de las fuentes consultadas, las citas utilizadas se exhiben en francés, tanto si son obras del autor, como obras de críticos franceses. Para mantener el equilibrio estético del texto, no se traducen los nombres propios de los personajes, sólo aquellos que mantiene cierta analogía con el español, por ejemplo, Sierra-Leona.

–La abundante riqueza de citas responde a la constante necesidad de demostrar textualmente la intencionalidad del autor, siguiendo un orden diacrónico.

–Todas las páginas consignadas en las citas de las obras analizadas corresponden a los dos volúmenes de la Pléiade de *Œuvres Romanesques Complètes*, Gallimard, Paris, 1964 y 1966; que figuran al inicio de la bibliografía. Las obras se citan bien con « Op. cit. » bien con « Id. » a esta edición, indicando el tomo.

Concluiremos la presente introducción ratificando que el desarrollo y el tratamiento de los aspectos que proponemos constituyen el cuerpo material e intelectual del trabajo de investigación que aquí ofrecemos.

* * *

CAPÍTULO I LA REALIDAD FANTÁSTICA

« Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel ».

A. BRETON

Fragmento de « Premier manifeste du surréalisme »

I. LA REALIDAD FANTÁSTICA

1. EL REALISMO Y LA FANTASÍA

Barbey no reniega del realismo para llegar a la fantasía, sino que excava, busca más allá de las apariencias, percibe y entrevé la vida sobrenatural de los seres que evoca. Crea un universo donde suceden tensiones, conmociones, contrastes...¹, dividido entre ciencia, religión, aspectos extraños de la vida; entre la actualidad y el pasado. La realidad es utilizada como un simple punto de partida para una historia que es posible, o podría serlo². Elementos geográficos como ciudades, trayectos de diligencias, salones... lo confirman y, circunstancialmente, la autenticidad de la realidad pasa de lo oral a lo escrito, y así lo manifiesta el narrador de *Le Rideau Cramoisi*, cuando responde a su interlocutor en estos términos: « Vous croyez donc que je cherche des effets de conteur hors de la réalité? »³ El relato realista intenta reproducir la realidad concreta, elabora una copia exacta, una imagen conforme a las normas aceptadas por la sociedad. El narrador de *Le Dessous de Cartes* proyecta esta idea en el preámbulo de su relato:

« Les plus beaux romans de la vie [...] sont des réalités qu'on a touchées du coude, ou même du pied, en passant. Nous en avons tous vu [...] il n'est personne qui n'ait été témoin de ces faits mystérieux de sentiment et de passion »⁴.

La realidad que busca Barbey no es la misma que la que alcanzan los escritores realistas; su literatura no revela la realidad, sino todo lo contrario: manifiesta el misterio presente en la realidad. Esta realidad es más profunda y más compleja que el realismo en sí. Según el escritor, la novela del siglo XIX ofrece una visión superficial de la realidad: « Chacun [...] ne voyait alors dans le roman qu'une question de nature humaine, de mœurs et d'histoires. Rien de plus »⁵. La presencia del escritor es inminente, su objetividad es imposible por las paradojas y

¹ Barbey afirma: « Peindre ce qui est, saisir la réalité humaine, crime ou vertu, et la faire vivre par la toute-puissance de l'inspiration et de la forme, montrer la réalité, vivifier jusqu'à l'idéal, voilà la mission de l'artiste ». BARBEY D'AUREVILLY: *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1307.

² J. Petit cree que fue Balzac quien le enseñó a usar los procedimientos fantásticos; la época permitía una tal tentativa.

³ Op. cit., tomo II, pág. 48.

⁴ Id., pág. 132.

⁵ Id., pág. 175.

por el gusto a la provocación; por ello, la lectura de su obra ha supuesto un gran interés en las últimas décadas⁶. En el preámbulo de ciertas novelas (introducciones, epígrafes, dedicatorias, notas, advertencias...), el realismo es la esencia de estos prefacios. Determinadas obras: *Léa*, *Le Cachet d'Onyx* y *Ce qui ne meurt pas* no van precedidas por ningún tipo de comentario; otras, *Une Page d'Histoire*, *Une Histoire sans Nom*, *Un Prêtre Marié*, *Le Chevalier Des Touches* y *L'Ensorcelée* están relacionadas con la historia narrada, destacando su verosimilitud. Las enfermedades del espíritu hacen que *Un Prêtre Marié* sea generalmente fantástica, y su creador no sólo se limita a las inquietudes inexplicables de Calixte, sino que recurre a impresionantes escenas de sonambulismo. *Le Chevalier Des Touches* se inscribe igualmente en esta concepción de un mundo donde existe la fantasía, pero no con la misma intensidad que en *Un Prêtre Marié*. La aparición fantasmal de M. Jacques es la ilustración de un mundo material y un mundo con fuerzas incontroladas, cada año, su espectro atormenta a Aimée de Spens:

« Depuis qu'il [M. Jacques] est mort, elle [Aimée de Spens] ne l'a jamais vu, mais elle n'en est pas moins *hantée*... et c'est plus particulièrement au mois dans lequel il a été tué qu'il *revient*. C'est pour cela qu'elle ne peut pas, pendant ce mois-là, rester seule dans sa chambre quand la nuit est tombée. Toute sourde et archisourde qu'elle est, elle y entend très bien alors des bruits étranges et effrayants. On y soupire dans tous les coins et il n'y a personne! Les anneaux de cuivre des rideaux grincent sur leurs tringles de fer comme si on les tirait avec violence [...]. Les rideaux semblèrent tous sur leurs tringles et toute la nuit, les meubles craquèrent comme des marrons qu'on n'a pas coupés et qui sautent hors du feu! »⁷

La muerte de M. Jacques quebranta la vida de Aimée de Spens que le inspira « la funèbre fantaisie de faire déterrer celui qu'elle appelait son mari du

⁶ Jacques Petit sostiene: « Le réalisme refusé, la psychologie niée, l'écrivain ne peut que tenter de nous faire partager ses rêves. D'où ces recherches techniques, ces jeux, ce « formalisme » qui donne à l'œuvre son sens véritable, et sa force. Le plus sûr moyen de faire accepter l'artifice est de le donner d'abord, en le rendant provocant ». PETIT, J.: *Le temps romanesque et la mise en abîme*, RLM, nº199-202, 1969, pág. 58.

⁷ Op. cit., tomo I, págs. 785-786.

pied du buisson [...] et de le rouler dans cette robe de nocces qu'elle avait portée un seul soir et qu'elle lui tailla en linceul »⁸.

La referencia a un universo fantástico es dominante en la obra literaria de Barbey⁹, y su estilo no deja a nadie indiferente. En *Les Diaboliques*, los personajes femeninos puestos en escena son personas fuera de lo común, por cuanto las imágenes y las comparaciones hiperbólicas, utilizadas por la evocación de un mundo histórico, literario, bíblico y artístico, confieren a estas mujeres una dimensión mítica. Son ellas las que permiten perpetrar la fantasía de la realidad, por ello, el narrador habla de « le fantastique de la réalité »¹⁰. Lo real para Barbey parte de la observación exhaustiva, sobrepasada por la imaginación, hasta el punto de que inventa la realidad. En su universo literario, los espacios urbanos como rurales se refuerzan por objetos relacionados con lo mágico y lo fantástico. El agua, los espejos, los signos proféticos, los sortilegios que predicen el futuro, evocan la incertidumbre del mundo, la parte de lo misterioso en la realidad¹¹. Para Barbey, el espejo es un objeto de engaño, de ilusión, de seducción, de trampa; es un atributo adivinatorio y salvador para Vellini en *Une Vieille Maîtresse*, le permite ver y espiar: « C'était une glace enchantée, un talisman que la Bohémienne du proche de l'église de Malaga avait donné à sa mère, en reconnaissance de son aumône »¹². Otras veces, lo que divulga es inquietante: en *Un Prêtre Marié*, el agua funciona como espejo para presagiar el funesto destino de Sombreval, en el que se convierte en símbolo de vida, muerte y resurrección. Los pastores de *L'Ensorcelée* se sirven de un espejo para convencer a Thomas Le Hardouey de su poder demoníaco, estos personajes sobrenaturales lo utilizan como un medio eficaz que sobrepasa el entendimiento. Este objeto permite abrirse al misterio y descubrir lo mágico, actúa como premonición para Thomas Le Hardouey, que queda informado de las relaciones entre su mujer y el cura. Su consentimiento al poder de los pastores se confirma:

⁸ Id., pág. 862.

⁹ En su creación literaria Jacques Petit comenta: « [...] apparaissent les contradictions qui en font la beauté et l'intérêt invraisemblable, coupable [...] qui ne plaira à personne, écrivait un contemporain de Barbey, ni aux indifférents qu'éloignera le point de vue où il se place, ni aux chrétiens, qui regretteront que sa foie ne l'ait pas empêché de l'écrire... » PETIT, J.: *Préface à Un Prêtre Marié*, Col. Folio, Paris, 1980, pág. 7.

¹⁰ Op. cit. tomo II, pág. 170.

¹¹ Para Pierre-Georges Castex, la fantasía queda resumida de la siguiente manera: « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». CASTEX, P. G.: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie Joseph Corti, Paris, 1951, pág. 8.

¹² Op. cit., tomo I, pág. 472.

« Je suis venu, - répondit alors Thomas Le Hardouey, d'une voix où la résolution comprimait de rauques tremblements, - pour vendre mon âme à Satan, ton maître, pâtre! J'ai cru longtemps qu'il n'y avait pas d'âme, qu'il n'y avait pas de Satan non plus. Mais ce que les prêtres n'avaient jamais su faire, tu l'as fait, toi! Je crois au démon, et je crois à vos sortilèges, canailles de l'enfer! On a tort de vous mépriser, de vous regarder comme de la vermine... de hausser les épaules quand on vous appelle des sorciers. Vous m'avez bien forcé à croire les bruits qui disaient ce que vous étiez... Vous avez du *pouvoir*. Je l'ai éprouvé... Eh bien! Je viens livrer ma vie et mon âme, pour toute l'éternité, au Maudit, votre Maître, si vous voulez jeter un de vos sorts à cet être exécré d'abbé de la Croix-Jugan! »¹³

Con estas declaraciones, Thomas Le Hardouey se confiesa como el asesino virtual de la Croix-Jugan, y esta manifestación del espejo, entre los pastores y Thomas, es fundamental en tanto que el aspecto metafísico irreal transmuta a una dimensión racional; la casa, donde ve a su mujer, es la del cura Jéhoël:

« Et il tira encore du bissac d'où il avait tiré l'épinglette un petit miroir, grand comme la *mirette* d'un barbier de village, entouré d'un plomb noirci et traversé d'une fente qui le coupait de gauche à droite [...] Et il se mit à prononcer tout bas des mots étranges, inconnus à maître Thomas Le Hardouey, qui tremblait à claquer ses dents, d'impatience, de curiosité et, malgré ses muscles et son dédain grossier de toute croyance, d'une espèce de peur surnaturelle [...].

-Dites ce que vous véyez, - reprit le pâtre.

-Ah! Je vois... Je vois comme une salle, - dit le gros propriétaire du clos, - une salle que je ne connais pas... »¹⁴

Ciertos personajes, por su discurso, refuerzan el aspecto inverosímil: « Il avait donc sous sa langue du *trèfle à quatre feuilles*, qui rend invisible, car il était là tout à l'heure et il n'y est plus, - dit la Mahé, visitée ce matin-là par tous les genres de terreur »¹⁵.

¹³ Id., pág. 719.

¹⁴ Id., págs. 678-679.

¹⁵ Id., págs. 688-689.

La fantasía del escritor se apoya en las supersticiones populares y en las leyendas normandas, pues las oía contar de niño, y revive su infancia con la narración de determinados hechos maravillosos que él mismo suscita literariamente. El creador relata la historia del cura de la Croix-Jugan que vuelve a su tierra, la antigua Normandía, para describir y adaptar de una forma viva los elementos tradicionales: cura depravado, mujer perseguida, pastor errante, bruja, fortaleza y abadía en ruinas, estanque siniestro, bosques, destino, linchamiento y fantasma.

Jeanne Le Hardouey está embrujada por el pastor que le ha presagiado que amaría al cura de la Croix-Jugan, de ahí el título: *L'Ensorcelée*. Esta novela describe el amor desmesurado de una mujer y la fuerza de los fenómenos sobrenaturales, en la que Barbey considera que se establece un cierto carácter sobrenatural en el amor mismo, dado que el amor es fatal e inexplicable, y sólo expresa las pasiones de Jeanne por sus signos corporales, sobre todo su enrojecimiento¹⁶. Se puede apreciar que la variedad fantástica es amplia en este autor y, como la novela negra de tradición anglosajona, se rodea de una atmósfera lúgubre, a veces, estereotipada. La composición de la novela se fundamenta en testimonios y en reconstrucción de recuerdos que se apoyan en el narrador, en el relato de maître Tainnebouy y en las opiniones de la condesa de Montsurvent, con todo se autentifica lo que se narra. Todos estos métodos narrativos y novelescos son imprescindibles para que el escritor pueda contar las leyendas fantásticas con más destreza:

« J'ai toujours été grand amateur et dégustateur de légendes et de superstitions populaires, lesquelles cachent un sens plus profond qu'on ne croit, inaperçu par les esprits superficiels, qui ne cherchent guère dans ces sortes de récits que l'intérêt de l'imagination et une émotion passagère »¹⁷.

En los dos primeros capítulos, el narrador « je » viaja solo por esta zona desértica y lúgubre, y habla de su encuentro con un vaquero, maître Tainnebouy, que le propone acompañarlo. Atravesando el salvaje páramo de Lessay a las doce

¹⁶ Mario Praz considera a Barbey como a un maestro de la novela fantástica y erótica del siglo XIX, comparándolo a Annunzio, a Edgar A. Poe, a Lord Byron, a Baudelaire. PRAZ, M.: *La chair, la mort et le diable*, Ed. Denoël, Paris, 1977, pág. 13.

¹⁷ Op. cit., tomo I, pág. 583.

de la noche, oyen la campana de la abadía de Blanchelande que está en ruinas y transmite miedo y mala suerte: « c'est la cloche de Blanchelande qui sonne la messe de l'abbé de la Croix-Jugan »¹⁸. A partir de aquí, nos enfrentamos a lo sobrenatural, los nueve golpes fatídicos de la campana zumban los oídos, y el narrador recuerda la voz de maître Tainnebouy: « une voix que je n'aurais pas reconnue si je n'avais pas été sûr que c'était lui, maître Tainnebouy, qui marchait à côté de moi dans la nuit et le brouillard »¹⁹. La noche refuerza lo maravilloso, pasando del realismo a lo fantástico y, al final de la novela, Pierre Cloud, bravo herrero, es atraído en plena noche por las tres ventanas de la iglesia de Blanchelande, habitualmente desértica a estas horas. Seducido por la curiosidad, mira por uno de los agujeros y asiste a la misa infernal del cura de la Croix-Jugan, muerto desde hace un año.

Acaecen distorsiones temporales, se compara a los personajes del relato a los personajes bíblicos: la Clotte es comparada a una figura de esfinge, Hérodiade; Jeanne Le Hardouey, a Judith. Ciertos elementos temporales actualizan esta región y su entorno (Le Vieux Presbytère, Blanchelande, Le Taureau rouge), la verosimilitud del texto se deja entrever por la imagen material fija y las huellas humanas. Le Vieux Presbytère con sus ruinas, el portal de Blanchelande deteriorado son efectos de materialización del relato, que unidos a la aparición del espectro del cura, permiten desarrollar la técnica literaria del escritor. Maître Tainnebouy describe el misterio de esta abadía y, a partir del tercer capítulo, el narrador lo reconstruye todo, narrándonos la historia de la bruja. Esta relación, entre el narrador « je » y el que cuenta, es idéntica a la de Rollon Langrune y Jeanne Roussel en *Un Prêtre Marié*. Esta técnica narrativa en la que la realidad y la fantasía se alternan es necesaria para que el relato sea verosímil, para ello, es esencial la presencia de un narrador bastante ingenuo como maître Tainnebouy, que cree en lo sobrenatural y además, lo teme; sentimiento que contagia al narrador y, finalmente, al lector. Para los normandos como para maître Tainnebouy, la landa de Lessay, escenario principal de esta novela, es un lugar privilegiado, reservado a lo insólito:

« Si l'on en croyait les récits des charretiers qui s'y attardaient, la lande de Lessay était le théâtre des plus singulières apparitions. Dans le lan-

¹⁸ Id., pág. 582.

¹⁹ Id. pág. 581.

gage du pays, il y revenait. Pour ces populations musculaires, braves et prudentes, qui s'arment de précautions et de courage contre un danger



La lande de Lessay (Manche) dans *L'Enfermé*

tangible et certain, c'était là le côté véritablement sinistre et menaçant de la lande, car l'imagination continuera d'être, d'ici longtemps, la plus puissante réalité qu'il y ait dans la vie des hommes »²⁰.

El novelista se apoya y se fundamenta en lugares específicos, espacios en un contexto de cuento

o de leyenda que introducen, consecuentemente, un distanciamiento con la realidad, exhibiéndose como una poética de lo irracional, de lo fantástico y de lo supersticioso. La landa de Lessay se encuentra en Cotentin, en Normandía, se trata de un lugar geográfico real, donde se desarrolla el hechizo de Jeanne Le Hardouey; un lugar perdido, « oasis aride »²¹, bajo el signo de la separación de « terres chauves »²² y de la marginalidad:

« Pays de culture, de vallées fertiles, d'herbages verdoyants, de rivières poissonneuses, le Cotentin, cette Tempé de la France, cette terre grasse et remuée, a pourtant, comme la Bretagne, se voisine, la Pauvresse-aux-Genêts, de ces parties stériles et nues où l'homme passe et où rien ne vient, sinon une herbe rare et quelques bruyères bientôt desséchées. Ces lacunes de culture, ces places vides de végétation, ces terres chauves pour ainsi dire forment d'ordinaire un frappant contraste avec les terrains qui les environnent »²³.

Es un espacio mal integrado en su entorno, con « une herbe rare et quelques bruyères bientôt desséchées »²⁴, un lugar pobre, desheredado, pero rico en misterios y en sensaciones fuertes. A la atmósfera del lugar, se incorporan

²⁰ Id. pág. 557.

²¹ Id., pág. 555.

²² Id., pág. 555.

²³ Id., pág. 555.

²⁴ Id., pág. 555.

explicaciones sabias para dilucidar lo irracional, para crear una cierta distancia entre el relato oral de Tainnebouy y el final:

« Cette histoire, mon compagnon de route me la raconta comme il la savait, et il n'en savait que les surfaces. C'était assez pour pousser un esprit comme le mien à en pénétrer plus tard les profondeurs. Je suis naturellement haïsseur d'inventions [...]. Aujourd'hui que quelques années se sont écoulées, m'apportant tout ce qui complète mon histoire, je la raconterai à ma manière, qui, peut-être, ne vaudra pas celle de mon herberger cotentinois »²⁵.

El lugar orienta el texto explícitamente hacia lo extraño, lo maravilloso y lo misterioso, con sus referencias reales y su alcance sobrenatural. Efectivamente, la dimensión fantástica está reforzada no sólo por el estado del espacio, sino por las acciones de los personajes que lo utilizan: los « hechiceros » (La Croix Jugan, los pastores, la Clotte), los « hechizados » (el narrador, maître Tainnebouy, Pierre Gille, Thomas Le Hardouey, Jeanne Le Hardouey) y los puntos de vista de las comadres (Nônon Cocouan, la madre Mahé y la madre Ingou). Estos personajes tienen sus misterios e inspiran temor, se sabe muy poco de su procedencia, son errantes, pobres, taciturnos y sarcásticos; se mantienen al margen de la sociedad y se recrean en la superstición: « Nônon Cocouan avait toutes les superstitions du pays où elle était née »²⁶.

La vieja la Clotte es otro personaje que influye en la joven y pronto advina el amor de la heroína que le recuerda sus orígenes nobles, reabriendo la herida de su mal casamiento. Inconscientemente, le predice su desgracia: le cuenta la historia de otra mujer que también amó al cura de la Croix-Jugan y murió: « Ah! ma fille, Jéhoël a-t-il encore le don d'émouvoir les femmes maintenant qu'il n'est plus le beau Jéhoël d'autrefois? »²⁷ A pesar de que los pastores pertenecen a una raza desconocida y son aciagos, Jeanne Le Hardouey les pide un talismán para que el cura Jéhoël de la Croix-Jugan la ame:

« Il y a six mois, je ne vous l'ai pas dit alors... je suis allée en cachette aux bergers. Je m'en étais longtemps moquée, d'eux et de leurs sortilè-

²⁵ Id., pág. 584.

²⁶ Id., pág. 606.

²⁷ Id., pág. 642.

ges, mais j'y suis allée, le front bas, le cœur bas. J'ai reconnu celui que j'avais vu sous la porte du Vieux Presbytère, qui m'avait fait cette menace que ne j'ai jamais pu oublier. Je l'ai prié, ce mendiant, ce vagabond, ce pâtre, comme on ne doit prier que Dieu, d'avoir pitié de moi et de m'ôter le sort qu'il m'avait jeté. J'ai usé mes genoux devant lui, dans la poussière de la lande! J'en aurais mangé, s'il l'avait voulu, de cette poussière! Je lui ai donné mes pendants d'oreilles, ma jeannette d'or, mon *esclavage*, mon épinglette et de l'argent, et de tout, je lui aurais donné de mon sang pour qu'il me découvrit un moyen de me faire aimer de Jéhoël, s'il y en avait »²⁸.

Si el poder sobrenatural actúa sobre Jeanne es debido, en parte, al lugar, espacio donde el cuerpo asesinado de la Clotte queda depositado:

« La peur du crime qu'ils venaient de commettre, et qui peu à peu avait décimé leur nombre, prit aussi ces derniers qui traînaient sur sa claie de fer cette femme tuée par eux, assassinée! Une autre peur s'ajouta à cette peur. Ils entraient dans la lande, la lande, le terrain des mystères, la possession des esprits, la lande incessamment arpentée par les pâtres, rôdeurs et sorciers! »²⁹

El significado profundo de esta novela reside en la ambigüedad: el amor, los presagios, las maldiciones, los prodigios sobrenaturales, esto es, todo se mezcla para elaborar unos hechos novelescos, en que cada uno saca sus propias conclusiones ante el misterio de los personajes; ciertamente, el recurso a este registro es medieval.

La región de Normandía es el centro afectivo e imaginario en torno al cual gravita toda la creación « aurevillienne ». Asistimos a la mitificación de regiones geográficas: el Norte es el origen común de muchos personajes, todos misteriosos, fantasmas o brujos. Los pastores pertenecen a esta zona: « population blonde aux cheveux presque jaunes, aux yeux gris clair ou verts, de haute taille, et qui a gardé tous les caractères des hommes venus autrefois du Nord sur leurs barques d'osier »³⁰. Escocia e Inglaterra se identifican como zonas mágicas y, en *Le*

²⁸ Id., págs. 668-669.

²⁹ Id., pág. 709.

³⁰ Id., pág. 575.

Chevalier Des Touches, el narrador describe al barón de Fierdrap como si hubiera sufrido un encantamiento:

« Il avait une santé de fer, que l'exercice et le grand air avaient rendue d'une solidité qui paraissait indestructible. [...] il couchait dans un hamac qu'il avait rapporté d'Angleterre. Sobre comme un anachorète et presque ichthyophage, il se nourrissait de sa pêche [...] à la *mouche*, cette chasse écossaise [...] dont il avait pris l'habitude en Écosse, et qui émerveillait les paysans du Cotentin. [...] avec un aplomb de main et de pied qui tenait vraiment du prodige »³¹.

Indudables personajes se presentan como brujos o magos, y el protagonista es un ser fantástico, un rey que encantaba a las olas del mar.

El origen de Marmor, personaje misterioso, se circunscribe a este lugar geográfico en *Le Dessous de Cartes*:

« Il était né [...] dans les montagnes de brume des îles Shetland [...]. Tout jeune, il avait dansé les danses du jeune Mordaunt avec les filles du vieux Troil. Il les avait retenues, et plus d'une fois il les a dansées devant moi sur la feuille en chêne des parquets de cette petite ville prosaïque, mais digne, qui juraient avec la poésie sauvage et bizarre de ces danses hyperboréennes »³².

El veneno es el arma de los cobardes, Karkoël, un brujo en potencia, lo manipula a través de su anillo que contiene un filtro mortal; la Clotte también recurre a esta sustancia tóxica a la que califican de « sorcière [...] avec son venin et ses radoterics »³³, al igual que Sombreal para proteger a su hija de los ataques de la Gamase: « C'était ce flacon qu'il lui avait planté sous le nez [...] et qui l'avait tuée comme une balle »³⁴.

³¹ Id., pág. 753.

³² Op. cit., tomo II, pág. 150.

³³ Op. cit., tomo I, pág. 643.

³⁴ Id., pág. 1074.

En *Un Prêtre Marié*, se considera a La Malgaigne como un « vieux cygne des fiords lointains »³⁵, heredera « des premières races normandes, de ces fiers Iarls scandinaves qui ont tenu et retourné l'antique Neustrie, sous leurs forts becs de cormoran »³⁶, Néel de Néhou posee también atributos nórdicos:

« Il était blond, comme toutes ces Normandes, mais il l'était d'une nuance plus profonde, d'une nuance, pour ainsi parler, redoublée, indice marqué de sa double origine d'homme du nord »³⁷.

La Malgaigne, en su juventud, « avait passé pour une sorcière »³⁸ y, madre virtual de Sombreval, dispensa a la novela cierta singularidad. Campesina, anciana y miserable, recorre toda la aldea por su profesión de hiladora, su breve presentación la sitúan en un universo real, pero determinadas observaciones le confieren evidentes facultades paranormales, estableciendo un ambiente de extrañeza, tal como lo instauran el castillo del Quesnay y su estanque, descrito al principio de la novela como siniestro:

« Les mendiants du pays disaient avec mélancolie que cet étang-là était long et triste comme un jour sans pain. Et de fait, avec sa couleur d'un vert modéré comme le dos de ses grenouilles, ses plaques de nénuphars jaunâtres, sa bordure hérissée de joncs, sa solitude hantée seulement par quelques sarcelles, sa barque à moitié submergée et pourrie, il y avait pour tout le monde un aspect sinistre ».³⁹

Lo excepcional queda designado por el propio castillo, con sus buhardillas escarlatas, a causa del reflejo de los experimentos científicos de Sombreval:

« C'est donc le Quesnay que cette rangée de feu là-bas? Dit le vicomte. Eh! Pardieu, oui, c'est bien le Quesnay! Ce sont les fourneaux, dans les combles, de ce vieux souffleur de Sombreval qui a gagné, à ce qu'il paraît, toute sa fortune dans la chimie, et qui continue son métier! »⁴⁰

³⁵ Id., pág. 959.

³⁶ Id., pág. 959.

³⁷ Id., pág. 918.

³⁸ Id., pág. 958.

³⁹ Id., pág. 883.

⁴⁰ Id., pág. 1048.

La exasperación puede también conducir a lo sobrenatural, es el caso del abate Méautis que se libra a una experiencia de química cuando visita a Sombreval. El cura penetra en la antecámara del infierno, donde todo se vislumbra inverosímil: cosas con formas extrañas, monstruosas y numerosos aparatos a punto de estallar:

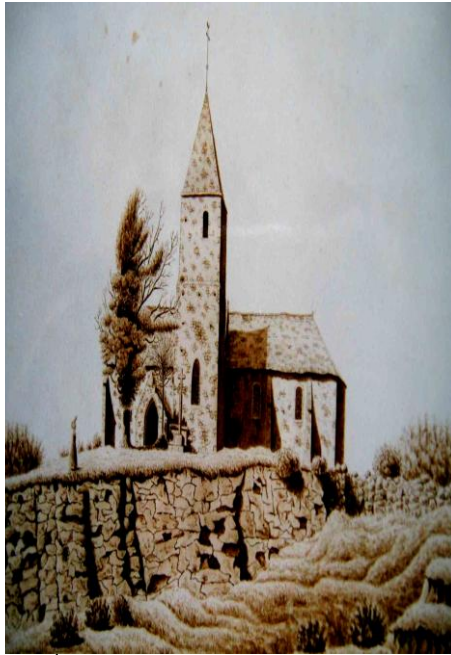
« Ces fourneaux couverts de trépieds, surmontés à leur tours de vasques ou d'appareils [...], les bouillonnements, les frémisséments des matières soumises à l'action du feu et qui susurraient alors d'un susurrement sinistre [...], cette atmosphère saturée de l'odeur des gaz, tout ce que voyait, entendait, respirait l'abbé Méautis lui paraissait marqué d'un caractère diabolique... »⁴¹

La Malgaigne, como los lugares, asocia calificaciones funestas, aterradoras, que, junto al castillo y al estanque, introducen una ruptura con lo conocido, con la realidad, cuya fantasía se fundamenta en la ignorancia. Este ambiente singular permite que personajes, como Jean Gourgue Sombreval, estén dirigidos por una fuerza misteriosa. Advertido por las predicciones de la Malgaigne, Sombreval se obstina en conseguir lo que siempre ha ambicionado:

« Aussi réellement que tu l'as vu sous le proche de l'église de Taille-pied, le jour que le tonnerre tomba sur la tour, dit Sombreval. J'ai passé ma vie à me moquer de cela et à y penser. C'est une chose étrange! La pensée en a toujours été plus forte en moi que la moquerie. A force d'y penser, sans doute, j'ai fini par faire ce que tu avais prédit, la Malgaigne. J'ai acheté le Quesnay, moi, Jean Gourgue Sombreval, le paysan, la veste rousse, qui ai tant de fois rôdé, pieds nus dans la crotte, au bord de son étang, pendant mon enfance, et qui ai tant rêvé la vie des maîtres en regardant ses murs! »⁴²

⁴¹ Id., pág. 1079.

⁴² Id., págs. 904-905.

Église de Taillepie dans *Un Prêtre Marié*

Además, el Quesnay, desde el momento en que perteneció a una antigua familia que desapareció a causa de sus vicios, produce cierta repulsa. Connota, desde entonces, muerte, y un lugar así sólo puede estar reservado a un personaje como Sombreval. La historia de influencias ocultas, de profecías que se cumplen, de voces que hablan a la Malgaigne, confinan y estructuran el recorrido de este personaje. A través de las voces que son la manifestación del Diablo en ella, la Malgaigne traza negativamente el recorrido social y humano de Sombreval:

« [...] elle attacha, après bien des simagrées effrayantes, ses deux yeux blancs sur l'eau charmée qui frissonnait comme si un feu avait été dessous, et elle dit à Jean « qu'elle le voyait prêtre - puis marié - et puis possesseur du Quesnay [...] enfin que l'eau lui serait funeste et qu'il y trouverait sa fin »⁴³.

Este lugar está indicado para ser suyo, y advertimos que la Malgaigne no se ha equivocado, el cura Méautis considera las voces de la Malgaigne como visiones y le prohíbe mezclar « ces honteuses et sacrilèges folies aux notions que l'Église donne de l'inépuisable bonté du Sauveur »⁴⁴. Su constante presencia en el texto, con la realización de todas sus profecías, permite pasar de lo real a lo sobrenatural. En su juventud, siendo la emisaria de Satán, nadie tuvo la osadía de cotejarla:

« [...] Elle] n'avait jamais pu trouver dans les dix-sept paroisses dépendant du bourg de S... un garçon assez intrépidement dégoûrdi pour l'épouser, *soi-disant* parce qu'elle était *un brin* sorcière »⁴⁵.

⁴³ Id., pág. 907.

⁴⁴ Id., pág. 1058.

⁴⁵ Id., pág. 906.

Se comunicaba con Satán, al que oía su voz, y hacía sortilegios que le revelaban el futuro sin equívocos, aun así renunciará a sus brujerías; sin embargo, arrepentida, y a pesar suyo, sigue oyendo voces del Diablo, cuyas predicciones se cumplen:

« Ce sont les hantises acharnés du Démon auquel elle avait donné une part de sa vie, et qui, infatigable, revenait, la tentant toujours, cette femme dont la curiosité et l'orgueil de savoir les choses de l'avenir avaient été les seuls vices »⁴⁶.

Vive en el confín del mundo real y del mundo sobrenatural, augura el destino de Sombreval tanto en el plano material como humano, y antes que Sombreval se pusiera la sotana, le anuncia su destino:

« [...] j'ai vu comme je te vois, là... – et de son long bâton elle indiqua la place - ton cadavre à toi, Sombreval, qui *mitonnait* sous les eaux croupies... et, jour de Dieu! je l'y vois encore! - fit-elle avec le regard de l'horreur, mais de l'horreur sans épouvante »⁴⁷.

Predice el sino de Calixte y el de Néel, y a todos los que frecuentaban asiduamente el Quesnay, hablando de ellos, asevera: « Vous êtes tous perdus! Vous vous croyez vivants, vous ne l'êtes plus. Vous êtes morts; je vous vois tous morts, couchés dans vos tombes, aussi clairement que si le dessus en était de verre »⁴⁸. Con la ocupación del lugar, sus visiones se cumplen: Sombreval es sepultado en el estanque del Quesnay, Calixte descansa en tierra cristiana y Néel muere en su primera batalla al servicio del emperador. Este personaje da la impresión de que domina a todo el mundo, es el misterio personificado.

Otra manifestación de lo fantástico es la aparición del fantasma del soldado « *rompu* » que sólo lo percibe la Malgaigne: « Toutes les nuits du samedi au dimanche, il rôde par ici ».⁴⁹ La mayoría de las escenas de la novela se sitúan en

⁴⁶ Id., pág. 1128.

⁴⁷ Id., pág. 963.

⁴⁸ Id., pág. 1060.

⁴⁹ Id., pág. 979.

un ambiente misterioso donde reina la soledad⁵⁰. El secreto de no acotar el estanque se descifra al final de la novela, donde Sombrevall muere absorbido:

« [...] on n'en trouva pas un seul os [...] ce qui fit dire aux paysans de la contrée que le Diable, qui a le bras long, l'avait posé à travers les boues de l'étang, pour tirer jusqu'à lui, par les pieds, le PRÊTRE MARIÉ! »⁵¹

La ausencia de barreras ocasiona el ahogamiento de Sombrevall y, cuando el estanque se vacía, hallan su medallón con el retrato de Calixte. En un salón parisiense, un personaje femenino, supuestamente Mme de Maistre, viste un medallón que atrae la atención del escritor, cuyo retrato representa a una joven con la frente rodeada de un enigmático turbante rojo. Rollon Langrune cuenta la historia de esta joven, relato extenso y apasionante que los auditores no interrumpen en ningún momento. El objeto descrito parece dotado de una atracción sobrenatural y sirve de intermediario simbólico entre el presente y el pasado, la realidad y el sueño, el mundo racional y el mundo maravilloso.

Une Histoire sans Nom es un relato ambiguo, se inscribe en la frontera entre lo fantástico y lo extraño, en un género híbrido que los críticos denominan « le réalisme fantastique »⁵². La presencia de la imagen de las hadas madrinas – damas blancas de la literatura medieval y de los cuentos – se encarga de expresar la otra cara de la creación novelesca « aurevillienne »:

« [...] faire à l'imagination l'effet d'un cercle de Fées-Géantes debout, se parlant tout bas à l'oreille [...]. Et cela le [rappelle] d'autant plus que les vapeurs s'élevant du sol et de toutes ces eaux courantes qui en arrosent l'herbe, [mettent] comme un blanc burnous de brouillard nacré sur les vastes robes vertes de ces Fées-Géantes, bouillonnées de l'argent des ruisseaux »⁵³.

⁵⁰ Pierre Colla señala: « Les nuits sont pleines d'angoisses et d'ombres effrayantes. Les paysages semblent conçus dans un rêve apocalyptique ou d'une désolation à frémir ». COLLA, P.: *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly*, op. cit., pág. 14.

⁵¹ Op. cit., tomo I, pág. 1023.

⁵² Siguiendo a T. Todorov, el relato fantástico se caracteriza por la incertidumbre del tiempo, del personaje, del lugar, e incluso del lector, ante hechos insólitos. TODOROV, T.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pág. 188.

⁵³ Op. cit., tomo II, pág. 298.

Esta novela se organiza en torno a la noción del espacio vacío, representado, sobre todo por la vacuidad del castillo de Ferjol y de la aldea del Bourg-Argental que suscitan preguntas sin respuesta, cuyas primeras páginas introducen un decorado sombrío:

« [...] au pied des Cévennes, dans une petite bourgade du Forez un capucin prêchait entre vêpres et complies. On était au premier Dimanche du Carême. Le jour s'en venait bas dans l'église, assombrie encore par l'ombre des montagnes qui entourent et même étreignent cette singulière bourgade, et qui, en s'élevant brusquement au pied de ses dernières maisons, semblent les parois d'un calice au fond duquel elle aurait été déposée. A ce détail original, on l'aura peut-être reconnue... Ces montagnes dessinaient un cône renversé »⁵⁴.

Paralelamente a este escenario oscuro, surge el retrato umbrío de Mme de Ferjol, aseveración sostenida por el narrador: « A portrait sombre, cadre sombre »⁵⁵. El vacío y el abismo se presentan como elementos fundamentales del relato, y si la aldea se encuentra aislada, cerrada; el castillo de Ferjol se halla en las mismas circunstancias, donde Lasthénie vive una extraña aventura y donde se desarrolla parte de la historia. Es un lugar en el que la joven heroína vive un calvario por quedar encinta de un desconocido, y además, su madre no le facilita una vida fácil. Educada en un lugar de soledad, el castillo de Ferjol sólo recibe a personas religiosas que van de paso, y junto a este espacio, se sitúa la iglesia, lugar funcional en la medida en que no es una simple referencia topográfica, sino que tiene una relación directa con la historia por el hecho de que reúne a las víctimas y al culpable Riculf, cuyo origen como su devenir quedan cerrados en el misterio:

« Il n'avait pas dit d'où il venait. Il était d'un couvent lointain, et il vaguait par toute la France comme tous ceux de son Ordre, que les impies traitaient, avec mépris, de vagabonds »⁵⁶.

⁵⁴ Id., pág. 267.

⁵⁵ Id., pág. 276.

⁵⁶ Id., pág. 294.

Personaje de ninguna parte, totalmente desconocido, una mañana se marcha sin decir nada, sale de la vida de las señoras de Ferjol igual que había entrado. Pero, mientras tanto, el vacío del castillo de Ferjol cobra vida con su llegada:

« Les familles riches et religieuses aimaient à exercer cette hospitalité, et dans la province, où la vie est si monotone, c'était un intérêt animé pour elles que ce prédicateur de chaque année qui apportait avec lui le charme de l'inconnu et le parfum de lointain que les âmes isolées aiment à respirer »⁵⁷.

El castillo de Ferjol, que está iluminado por la práctica religiosa y que se ensombrece por el padre Riculf, es un espacio doblemente fantasmagórico:

« [...] j'ai vécu là vingt-huit jours à l'état de Titan écrasé, sous l'impression physiquement pesante de ces insupportables montagnes, et, quand j'y pense, il me semble que j'en sens toujours de poids sur mon cœur. Noire déjà par le fait du temps, car les maisons y sont anciennes, cette bourgade, qu'on dirait un dessin à l'ombre perpendiculaire des monts qui l'enveloppent comme des murs de forteresse que le soleil n'escalade jamais, ils sont trop escarpés pour qu'il puisse passer par-dessus et lancer dans le trou qu'ils font un bout de rayon. Quelquefois à midi, il n'y fait pas jour. Byron aurait écrit là sa *Darkness*. Mais ce jour-là, la lucarne n'avait pas de bleu. Elle était grise. Les nuages appesantis la fermaient comme un cercle de fer. La bouteille avait son bouchon »⁵⁸.

Barbey cree en la intervención de poderes ocultos y nefastos en los seres y en los objetos. Se trata de dejar entrever algo de extraño o de misterioso, de entretener la espera emotiva del lector sin darle explicaciones y sin desvelar las ambigüedades. En *Ce qui ne meurt pas*, subraya: « La superstition est la compréhension la plus vive des mystères de la vie humaine »⁵⁹. Durante la ceremonia de matrimonio, las palomas del presbiterio se posan en el filo de las ventanas de la iglesia, Camille « s'imagina que ces oiseaux étaient un présage et que, s'ils quittaient la fenêtre avant la fin de la cérémonie, son bonheur s'en irait

⁵⁷ Id., pág. 270.

⁵⁸ Id., pág. 268.

⁵⁹ Id., pág. 555.

avec eux. Hélas! les oiseaux s'envolèrent... L'étincelante beauté de Camille se couvrit d'une pâleur soudaine aussi grande que celle de sa mère »⁶⁰.

Lugares como « Le Tombeau du Diable » contienen elementos entre lo real y la ficción: « On voyait dans ce souterrain un vieux banc vermoulu qui indiquait, par sa présence, que ce lieu solitaire et abandonné avait été hanté et presque habité autrefois »⁶¹. A este banco, se hace referencia en *Léa*: « Léa était couchée sur le banc de la terrasse »⁶² y, en el resto de las obras, aparece en forma de sillón, de diván, de cama, sobre los cuales se consuma el acto sexual:

« Ryno et Vellini s'assirent sur ce banc oublié, qui avait vu sans doute, à quelque soir, sur ces planches tremblantes et verdies, plus d'une belle fille de douanier, entraînée par un fraudeur amoureux, qui, ce soir-là, faisait deux fois la fraude, en faisant l'amour avec elle »⁶³.

Los pastores « Hyperboréens » de *L'Ensorcelée*, que echan la suerte, practican diversas brujerías, del mismo modo, la Malgaigne, en *Un Prêtre Marié*, es sibila « Hyperboréenne ». Los « Hyperborées », país de Utopía, viven también en zonas funestas donde se ejerce una magia mortífera, cuya temática común permite relacionarlos con la leyenda de la « blanche Caroline ». Leyenda, condena, muerte violenta, los « Hyperborées » se asocian a una imagen sobrenatural e infernal. El lector permanece en suspense en leyendas que tienen tantos signos premonitorios como la leyenda de la « blanche Caroline », relatada por el padre Griffon, un viejo pescador normando. Una adolescente de dieciséis años fue enterrada viva en la arena de la playa por un capitán loco de celos, también lo estaban los demás marineros, y acabaron hechizados por ella. Desde entonces, privada de sepultura cristiana, el fantasma de la « blanche Caroline » sigue causando un gran temor entre los habitantes del lugar: « Ils étaient comme ensorcelés de cette pauvre tombée de neige qu'ils emportaient sous toutes les latitudes, comme un échantillon de leur pays »⁶⁴. El padre Griffon, viendo a Hermangarde profundamente impresionada, se lamenta de su narración e ignora el

⁶⁰ Id., pág. 618.

⁶¹ Id., pág. 494.

⁶² Op. cit., tomo I, pág. 40.

⁶³ Id., pág. 494.

⁶⁴ Id., pág. 445.

carácter profético de su relato. Al final de la novela, uno de los pescadores estima que la Malagueña había profetizado sobre su rival:

« C'est depuis ce soir-là que Mme de Marigny a toujours été malade, car on dit qu'il est des yeux dans lesquels il y a des sorts comme dans les herbes, et qui ont le *pouvoir* de faire mourir »⁶⁵.

Barbey facilita la intervención de una dimensión sobrenatural para explicar las relaciones amorosas entre Ryno y Vellini. A lo maravilloso, que inspira el encanto de la sangre, se añade las leyendas del « Criard », de la « blanche Caroline » y del « Tombeau du Diable ». Estas leyendas ofrecen una explicación de lo que le sucede a Hermangarde, son engaños que le hacen creer que se equivoca. En el capítulo titulado « Le Criard », todo concurre a crear un ambiente de terror sobrenatural, y una noche, en la región desierta de la costa normanda, Ryno y su mujer oyen un grito agudo de mujer. El grito se repite continuamente, y la duda estriba en si el « criard » es un personaje de una leyenda local que evoca una aparición sobrenatural o si es Vellini:

« Un cri perçant vibra dans le vaste silence. – « Quel est ce cri? » dit Hermangarde surprise et troublée. Ryno lui même avait tressailli en l'entendant. « Ah! Mon Dieu! Serait-ce le *Criard*, - fit-elle, - dont ils nous parlaient, il y a quelques jours, aux Rivières, chez le pêcheur Bas-Hamet? Ecoutons, ajouta-t-elle, curieuse [...]. Mais le cri recommença, plus perçant et plus net. On eût dit qu'il était poussé du pied des murs de la cour. « Non! ce n'est pas le *Criard*, - dit Hermangarde - c'est une voix humaine, c'est le cri d'une femme, cela! » [...]. Leur criard, dit Marigny, - ce sont les fraudeurs de la côte, qui profitent de la crédulité de ces gens - ci pour les éloigner par la terreur du point où ils projettent de débarquer leur contrebande. Je parierais que cette embarcation est pleine de fraudeurs. Mais ce n'est pas un cri d'homme que nous avons entendu! - fit Hermangarde, sur qui le cri avait produit un effet de terreur inexplicable; car elle était naturellement brave de cœur et forte de nerfs, comme une femme de roi. - Tu te seras trompée, ma belle vie », dit Ryno. Et il l'entraîna avec une impétuosité de mouvement qu'elle prit pour la douce furie d'une amour interrompue dans ses plus ineffables jouissances ».

⁶⁵ Id., pág. 538.

Mais il savait bien qu'elle ne s'était pas trompée, et même il savait de quelle poitrine ce cri étrange était sorti »⁶⁶.

El « Criard » indica el final de la felicidad entre la pareja, y la novela nos da a entender que ese grito fue emitido por Vellini, la amante ardiente que había venido para reconquistar a su antiguo amante. Se identifica al personaje legendario que luce también la garra del Demonio, y se sabe que viejos lazos, como el intercambio de sangre, son tan poderosos como los que el cielo bendice. Nadie se extraña que le robe el grito al fantasma errante de la leyenda y anunciará la desgracia, la fatalidad que pesa sobre estos dos seres. La explicación del misterio, o simplemente sugerida, interviene aparentemente para satisfacer la curiosidad del lector. Los pastores, Jéhoël de la Croix-Jugan y Marmor son presentados como temerarios, ligados a la muerte, son los representantes, los héroes perturbadores, transgresores que vienen siempre de fuera⁶⁷. Por lo tanto, en las novelas « aurevilliennes », los acontecimientos son sobrenaturales, pero el narrador es totalmente real y, si lo fantástico emerge, es por los indicios sobrenaturales que son observados por el propio narrador. Pero lo fantástico no sólo desempeña una función exterior y social, sino también una función pragmática: conmover, como en *Une Histoire sans Nom*, donde el lector, por los diferentes anuncios, supone el destino de Lasthénie y se pone de su lado, y como en *L'Ensorcelée*, que se compadece de los tormentos de Jeanne.

« Je suis superstitieux en diable » proclama Barbey en sus *Mémoranda*⁶⁸ y esto resume la parte de fantasía en su obra, mitad satánica y mitad sobrenatural. La virtud de mezclar lo sobrenatural con la vida cotidiana es una tarea ardua, por ello, su reputación de escritor original se debe a este aspecto. Lo sobrenatural se convierte para él en una forma de ver la realidad, una forma poética de la realidad. La simbología sirve de nexo entre lo real y lo sobrenatural, y la abundancia de eventos sobrenaturales, de cuadros horribles, de escenas extrañas son una de las características más sorprendentes de la obra del creador.

⁶⁶ Id., págs. 414-415.

⁶⁷ M. Miguet-Ollagnier recuerda esta característica: « le pays des Hyperborées est à la fois celui de la découverte des trésors et de la magie meurtrière ». MIGUET-OLLAGNIER, M.: *Figures mythiques dans Les Diaboliques*, Mythanalyses, Paris, Annales universitaires de Besançon, Les Belles-Lettres, 1992, pág. 104.

⁶⁸ *Premier Memorandum* con fecha del 13 de agosto de 1836, op. cit., tomo II, pág. 738.

2. SONAMBULISMO

Barbey señala que el sonambulismo es un estado intermedio que ni es muerte ni vida, es un misterio inexplicable e imposible⁶⁹. El efecto de fantasía crece con Calixte y con sus crisis de sonambulismo en *Un Prêtre Marié*, Rollon Langrune advierte con respecto al sonambulismo:

« [...] le somnambulisme, où la mort présente tous les caractères de la vie, et même d'une vie supérieure, est le renversement de tous les phénomènes naturels, du moins de ceux-là que nous connaissons »⁷⁰.

El sonambulismo y la catalepsia de la heroína son un medio para crear un efecto visual bastante extraordinario: cuerpo espectral que se levanta repentinamente, miembros frágiles que tienen la dureza del hierro, ojos sin mirada... Calixte es el fantasma blanco errante en el jardín del Quesnay, cuyos velos flotan en el viento de la noche; en el capítulo XII, padece la primera crisis de sonambulismo:

« Les gens de Sombrevail l'avaient trouvée sans connaissance entre les deux portes de sa chambre et du salon [...]. Mais quel ne fut pas leur étonnement et leur épouvante, à eux, ces ignorants et ces sauvages! Quand ils la virent s'élever droite comme un Esprit, et, les repoussant d'un bras tendu, qui avait la dureté du fer, descendre au jardin avec ces mouvements solennels et mystérieux des somnambules qui ressemblent à de la folie! »⁷¹

El origen oscuro y extraño de la enfermedad de Calixte participa en la puesta a punto de un estado agudo de crisis imprevisible, con el fin de alcanzar una cierta dimensión intensa de lo fantástico. Los procedimientos descriptivos de la enfermedad inducen a un suspense:

⁶⁹ Barbey escribe a Trébutien: « Je suis persuadé qu'avec des impressions comme celles des récits de mon enfance et de l'imagination, on arrive à une espèce de somnambulisme très lucide, mais je voudrais que la lucidité du mien me fût attestée par une expérience ». *Correspondance générale*, Les Belles-Lettres, 1982, tomo II, pág. 154.

⁷⁰ Op. cit., tomo I pág. 1120.

⁷¹ Id., pág. 1018.

« Calixte ne sortait jamais de sa rigidité cataleptique pour rentrer, de plein-pied, dans la vie normale. Elle passait toujours par un état somnambulique intermédiaire [...] où la mort représente tous les caractères de la vie, et même d'une vie supérieure »⁷².

El progenitor estudia la extraña enfermedad de la hija, enfermedad que es difícil de curar y que parece obra del diablo:

« Tout d'abord, Néel s'étonna de voir dans cet ancien *salon de compagnie* des Du Quesnay un grand lit doré sans rideaux, à la Louis XIV, recouvert de sa couverture d'honneur, mais il comprit plus tard et il fut attendri de cette idée, quand il trouva ce lit répété dans tous les appartements du château. Il comprit que cette fille, qu'on disait si étrangement malade, qui vivait perpétuellement entre deux évanouissements, et qu'une crise, d'un instant à l'autre, terrassait comme la foudre, devait avoir partout où tomber. Sombrevail avait fait dresser des lits très bas jusque dans les vestibules »⁷³.

Barbey fundamenta lo mágico en un mundo real, y su fantasía no es exclusiva, como en Edgar Poe o en Hoffmann; parte de un aspecto ordinario real, de un mundo donde los personajes tienen el don de la profecía con un poder paranormal. La segunda crisis de sonambulismo desempeña un papel preponderante en la obra, sobre todo cuando Calixte tiene una alucinación visual del Cristo que sangra, y con su declaración permite al cura Méautis adivinar la impostura de su padre, aspecto esencial para llegar al trágico desenlace:

« Il n'avait plus besoin du docteur Marmion ni de personne pour faire lire Calixte dans l'âme de son père. Il y avait lu à la clarté de la formidable vision qu'elle lui avait, pour ainsi dire, répercutée. Imagination qui corporisait tout parce qu'il était poète et mystique, il n'aurait pas cru davantage à la croix saignante, quand il l'aurait vue, de ses yeux, saigner! »⁷⁴

⁷² Id., pág. 1120

⁷³ Id., pág. 948.

⁷⁴ Id., pág. 1146.

Barbey nos guía a un estado incierto, ante un misterio donde todo es posible sin que comprendamos nada. Sombreval sólo puede describir clínicamente síndromes, consecuencias, sin llegar a una causa trascendental y, finalmente, ratifica la impotencia de los profesionales:

« Elle a saigné, dit Sombreval - mais le sang est figé maintenant. Vous la couperiez par morceaux qu'il n'en tomberait pas une seule goutte et qu'elle n'aurait pas conscience d'une seule douleur. Elle ne sent rien! La vie est-elle déplacée ou suspendue? État mystérieux que la Science, cette tortue aveugle, constate, mais ne peut pénétrer. Elle ne souffre pas! Mais avant de tomber dans cet état sans nom qui n'est ni la mort ni la vie, elle a traversé des milieux de douleur d'une épouvantable acuité! [...] Névrose, catalepsie... des noms! Ah! celui qui a dit que nommer les choses, c'est les créer, a dit une fière imposture! Ce n'est pas même les comprendre. J'ai consulté toute l'Europe. Ils ne savent rien! Toutes leurs médications sont impuissantes, et voilà pourquoi la pensée m'est venue de chercher, moi! Si, par une combinaison de toxides, je ne pourrais pas venir à bout de ce mal, qui me prend mon enfant tous les jours un peu plus »⁷⁵.

El sonambulismo cataléptico de Calixte sobrepasa el entendimiento racional, despeja toda responsabilidad del sujeto quien, por su naturaleza inconsciente, comete cualquier tipo de actos: « Une fois tombée en somnambulisme, Calixte pouvait sortir de son lit et se livrer à tous les actes incompréhensibles de cet état »⁷⁶. Ante esta crisis, un estímulo sexual se le ofrece a Néel cuando la joven « fit tomber ses pieds nus du lit avec la grâce d'une chasteté inquiète »⁷⁷, la toma en brazos y experimenta un contacto físico sin que se despierte:

« [... il] eut l'amour de les détacher d'autour d'elle lorsqu'elle fut un peu raffermie... Ah! C'est vraiment aimer que de ne pas serrer dans ses bras la femme qu'on adore quand elle y tombe, et qu'on peut l'y étreindre! Et que le cœur s'en meurt de désir!!! »⁷⁸

⁷⁵ Id., pág. 1019.

⁷⁶ Id., pág. 1120.

⁷⁷ Id., pág. 1138.

⁷⁸ Id., pág. 1141.

Néel aprovecha los numerosos estados de inconsciencia para un mayor acercamiento, esta situación análoga es abordada en *Une Histoire sans Nom*, cuando Lasthénie es víctima de los deseos criminales de Riculf:

« C'est dans un de ces accès de somnambulisme [...] que le Père Riculf l'avait surprise, une nuit, sortie de sa chambre [...] et que, tenté par le démon des nuits solitaires, il avait accompli sur elle ce crime dont la malheureuse enfant n'avait pas eu conscience dans l'ignorance de son sommeil »⁷⁹.

Cualquier acto de pérdida de conciencia incitará al acto sádico, teniendo como punto de mira el sexo de la mujer, y esta inconsciencia disimula, en parte, la culpabilidad del autor en la medida en que esta debilidad física implica a menudo una acción, un gesto voluntario. La joven heroína tiene sueños que la conducen al sonambulismo: « Pauvre isolée qui étouffait d'âme, et qui, au moment où commence cette histoire, ne mourait pas encore de cet étouffement!... »⁸⁰

3. COMPORTAMIENTO MISTERIOSO DE LOS PERSONAJES

El proceso de una novela policíaca consiste en proponer un misterio para mantener la tensión novelesca, y algunas obras de Barbey se apoyan en este mecanismo: *Le Dessous de Cartes* ofrece el misterio de los fallecimientos de Mme de Stasseville y de su hija, *À Un Dîner d'Athées* se centra en el inexorable ateo Mesnilgrand que se encuentra en una iglesia, *Une Histoire sans Nom* esclarece el secreto del embarazo de la joven heroína casta...

Que se trate de Vellini, Calixte, Hauteclair, Albertine, Léa, Mme de Anglure, Mme de Mendoze, Herminie de Stasseville, Dilaïde, Mme de Savigny y Mlle de Ravalet, todas se comportan de un modo enigmático o sufren una enfermedad desconocida. Por falta de cuidados de sus amantes, muchas de ellas fallecen y sus muertes denotan una impotencia precoz y una inferioridad probada al lado de una progenitora dominante. Las dos primeras obras del escritor, *Léa* y *Le Cachet d'Onyx*, carecen de perspectivas:

⁷⁹ Op. cit., tomo II, pág. 360.

⁸⁰ Id., pág. 282.

« Cet état d'âme fut pour Réginald un mystère... un problème... un rêve. Il aurait voulu le pénétrer. Efforts inouïs et perdus! Ce désir l'arrachait à son travail dès le matin. [...] Mais Réginald ne se rebuta pas »⁸¹.

Réginald no entiende a Léa, y el desenlace trágico es una incógnita, como la horrible venganza de Dorsay. Barbe de Percy, en *Le Chevalier Des Touches*, tampoco concibe el rubor de Aimée: « la rougeur, l'inexplicable rougeur », « cette Aimée a toujours été pour nous un mystère, plus profond et plus étonnant que le mystère de son fiancé »⁸². Misteriosos son Des Touches y M. Jacques: Des Touches encarna una profunda sexualidad ambivalente del héroe viril, a la vez toro y « femme en corset »⁸³, y M. Jacques, por su misterio y su melancolía, evoca el héroe byroniano.

La duda y el misterio están siempre presentes como telón de fondo, y las innumerables incógnitas, sin soluciones, finalizan en enigma. En *Le Rideau Cramoisi*, el narrador cuestiona los siguientes interrogantes:

« Pourquoi pâlisait-il? [...] Vous regardiez donc aussi cette fenêtre capitaine et même vous la reconnaissiez? - lui dis-je de ce ton détaché qui semble ne pas tenir du tout à la réponse et qui est l'hypocrisie de la curiosité »⁸⁴.

El juego de interrogaciones y respuestas tiene el objetivo de atraer la curiosidad del lector, esperando la clave del enigma, *Le Dessous de Cartes* confirma esta finalidad: « D'où venait cet enfant? [...] De qui était-il? Était-il mort de mort naturelle? L'avait-on tué? Qui l'avait tué? »⁸⁵ En este relato, dos mujeres mueren: ¿cómo?, un niño nace: ¿de quién?, y muere ¿por quién? El secreto se consagra como el mayor exponente de la obra que insiste en el enigma de la historia:

⁸¹ Id., págs. 30-31.

⁸² Id., pág. 786.

⁸³ Id., pág. 782.

⁸⁴ Op. cit., tomo II, pág. 21.

⁸⁵ Id., pág. 169.

« Qui sait?... Ici, l'histoire est fort obscure [...]. Ce sera toujours un mystère, et même qu'il sera bon d'épaissir jusqu'au jour où l'on n'en soufflera plus un seul mot »⁸⁶.

El protagonista mantiene una doble relación, por una parte, con la condesa de Stasseville, y por otra, con la hija de la condesa, las conjeturas del narrador no facilitan el esclarecimiento de las mismas:

« Lui, l'aimait-il? Aimait-il la mère? Les aimait-il toutes les deux? Ne les aimait-il ni l'une ni l'autre? Trouvait-il seulement la mère bonne pour entretenir sa mise en jeu... Qui sait? Ici l'histoire est fort obscure »⁸⁷.

Las preguntas en serie establecen una gradación en el misterio y, además, todas estas interrogaciones yuxtapuestas multiplican las respuestas, sin la posibilidad de elección. La muerte de Herminie rompe con el desarrollo del relato a causa de una enfermedad inexplicable. Un mes más tarde, Mme de Stasseville muere de la misma enfermedad, y dudamos de que sus muertes hayan sido de un modo natural. En una partida de whist, Herminie tosía cada vez que el anillo de la condesa brillaba. Los lectores intentan reconstruir todos los hechos: Marmor fue el amante de la condesa y de su hija simultáneamente, un niño, que no se sabe quien es la madre entre las dos mujeres, lo entierran vivo, la presunta asesina es la condesa que devoraba las flores de resedas que arrancaba de la caja, y, en el fondo de la misma, se halló a un niño muerto. Abandonada por Marmor, la condesa ¿fue intoxicada por el veneno mortal? o ¿se suicidó con este veneno?, estas elucubraciones no permiten explicaciones ni conclusiones, aunque la fascinación por los personajes « aurevilliens » radica en su comportamiento misterioso. La evidencia del aspecto enigmático de la joven heroína motiva la curiosidad de las personas que la rodean:

« Ses motifs pour agir, motifs de raison, de conscience, d'instinct, de réflexion, de tempérament, de goût, tous ces flambeaux intérieurs qui jettent leur lumière sur nos actes, ne projetaient pas de lueurs sur les siens. Rien du dedans n'éclairait les dehors de cette femme »⁸⁸.

⁸⁶ Id., págs. 167-169.

⁸⁷ Id., pág. 167.

⁸⁸ Id., pág. 149.

Aunque vencida por un embajador aún más celoso que Satán, conserva su secreto hasta en la tumba: « La voix du prêtre s'est brisée contre cette nature im-pénétrable qui a emporté son secret »⁸⁹. Karkoël, hombre reservado, causa interrogantes al narrador, su superioridad al whist es incontestable e interpretada como una máscara para ocultar su intimidad:

« Les cartes, qui semblaient sa passion, étaient-elles sa passion réelle ou une passion qu'il s'était donné? car on se donne des passions comme des maladies. Étaient-elles une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme? Je l'ai toujours cru, quand je l'ai vu jouer comme il jouait »⁹⁰.

Del inglés Marmor de Karkoël sabemos muy poco, exclusivamente sus actos y su descripción física, e ignoramos su psicología. Sus relaciones con la condesa las ignoramos, conjeturamos que esté dominada por éste, aunque nada lo confirma con certeza. Tanto la condesa de Stasseville como su amante se muestran misteriosos, no sólo para el lector, sino también para la sociedad « Valognaise ». La misma condesa de Hautcardon asevera:

« Nous sommes bien bêtes [...] de nous donner un tel *tintouin* pour savoir ce qu'il y a dans le fond de l'âme de cette femme: probablement il n'a rien! »⁹¹

Si Marmor se caracteriza por su mutismo, por su pasión al whist, ella representa la mentira:

« [Elle est] un de ces êtres destinés à des cohabitations occultes, qui plongent dans la vie comme les grands nageurs plongent et nagent sous l'eau, comme les mineurs respirent sous la terre, passionnés pour le mystère, en raison même de leur profondeur, le créant autour d'elles et l'aimant jusqu'au mensonge, car le mensonge, c'est du mystère redoublé des voiles épaissies, des ténèbres faites à tout prix! »⁹²

⁸⁹ Id., pág. 170.

⁹⁰ Id., pág. 151.

⁹¹ Id., pág. 149.

⁹² Id., págs. 154-155.

Su desprecio se manifiesta en el placer por el engaño, es una viuda cruel, fría, impertinente, hipócrita...; en definitiva, estos personajes se caracterizan por la ocultación y el misterio.

En *Le Rideau Cramoisi*, Brassard, al final de la historia, tiene un absoluto desconocimiento de lo que realmente le ha sucedido; el esotérico comportamiento de Alberte lo exaspera:

« -Et après? - lui dis-je.

« -Eh bien! voilà! - répondit-il, - il n'y a pas d'après! C'est cela qui a bien longtemps tourmenté ma curiosité exaspérée »⁹³.

Todos los héroes son enigmáticos en diversos grados, y Alberte es uno de los más representativos: sus sentimientos, su carácter, su comportamiento y su muerte permanecen impenetrables. Prueba de ello son los innumerables calificativos aludiendo al léxico del misterio, que quedan reflejados en diversos pasajes del relato: « cette singulière fille » que presume de un « air singulier »; « l'énigmatique Alberte », convirtiéndose en « une étrange personne »; « l'incompréhensible Alberte » con su « incompréhensible physionomie »⁹⁴; en definitiva, su comportamiento es indescifrable.

En *À Un Dîner d'Athées*, Mesnilgrand confiesa ignorar el oscuro destino de la Rosalba: « Je n'ai plus eu jamais de nouvelles de la Rosalba dite la Pudica. Est-elle morte? A-t-elle pu vivre encore? Le chirurgien a-t-il pu arriver jusqu'à elle? »⁹⁵ Aunque conozcamos los hechos, las motivaciones de los personajes permanecen frecuentemente en secreto. En *Le Chevalier Des Touches*, conocemos la actitud heroica de Aimée de Spens, pero no sabemos nada del misterio que la rodea: « quel était dans la vie de cette belle et pure Aimée de Spens, cet autre mystère qui s'appelait aussi des Touches? »⁹⁶ Joséphine de Alcy, en *La Bague d'Annibal*, monopoliza todos los atributos del misterio, y su encanto ofrece peligro:

⁹³ Id., pág. 56.

⁹⁴ Id., págs. 47, 31, 43, 47, 39, 43.

⁹⁵ Id., pág. 227.

⁹⁶ Op. cit., tomo I, pág. 866.

« Car qui était-elle, ou quoi était-elle?... Personne ou chose? Chair ou poisson? Démon ou ange? Ou le nœud gordien du démon et de l'ange, simplement femme, ce jour-et-nuit dans la grande mascarade de la vie? »⁹⁷

La imagen del ángel mantiene el enigma de su sexo y, en el seno del misterio, nace la amenaza, el peligro de un monstruo devorador: « inexplicable créature »⁹⁸, « l'énigmatique Joséphine »⁹⁹, se parece a una sirena « chair ou poisson? » e incluso a un demonio: « la femme, cet ange de pureté douteuse, n'est qu'un plus ou moins joli... succube »¹⁰⁰, convirtiéndose finalmente en un vampiro para chupar la vida del pobre Aloys.

El escritor deja que el lector responda a las cuestiones enunciadas, y desde nuestra perspectiva, el suspense revela cierta fascinación por los constantes interrogantes y enigmas, por este motivo, se ha hablado de la actualidad y del resurgimiento del autor.

En *Le Bonheur dans le Crime*, cuando el narrador ve a Hauteclaira Stassin en el « Jardin des Plantes », se queda impresionado por su « fierté mystérieuse »¹⁰¹ y, tras desafiar a la pantera, se marcha dejando tras de sí « sa traîne noire dans la poussière du jardin, comme un paon, dédaigneux de son plumage »¹⁰². Igual que la condesa de Stasseville, Hauteclaira es misteriosa y fría, pero habría que compararla socialmente con Marmor:

« Elle était très imposante, et elle avait mis tout le monde sur le pied du respect avec elle, n'étant, elle, ni familière, ni abandonnée avec qui que ce fût. Sa physionomie, extrêmement fière [...] ne trahissait ni chagrin, ni préoccupation »¹⁰³.

El desafío de Hauteclaira se apoya en unas fuerzas sobrenaturales que le permiten dominar e imponerse. Para que estos personajes capten nuestra atención,

⁹⁷ Id., pág. 144.

⁹⁸ Id., pág. 151.

⁹⁹ Id., pág. 177.

¹⁰⁰ Id., pág. 166.

¹⁰¹ Op. cit., tomo II, pág. 85.

¹⁰² Id., pág. 87.

¹⁰³ Id., pág. 98.

el autor acentúa de tal modo que los convierte en seres hiperbólicos. La actitud de la condesa de Savigny crea cierta preocupación e interés a Terty, sobre todo refiriéndose a sus emociones: « Était-ce, de sa part, défaut de sagacité? Mutisme de sentiments, jaloux? Qu'étais-ce? »¹⁰⁴ Estas preguntas sin respuesta profundizan e intensifican las dudas del narrador. La forma interrogativa es uno de los recursos que Barbey explota en sus obras, sobre todo en *Les Diaboliques*, cuya clave reside en no revelarlo todo para que el suspense sea más seductor, es lo que sostiene la baronesa en *Le Dessous de Cartes*:

« Quel aimable dessous de cartes ont vos parties de whist! [...] C'est vrai ce que vous disiez. A moitié montré il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes et qu'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu »¹⁰⁵.

El velo desempeña una función ambigua con Hauteclair Stassin, lo exhibe montando a caballo, en la iglesia, en la sala de esgrima y en la calle:

« Mlle Stassin apparaissait, trotant ou galopant dans la perspective d'une route [...]. Seulement [...] elles [les jeunes filles du pays] n'avaient jamais bien vu que la tournure de cette fille, faite pour l'amazone [...] dont le visage était toujours plus ou moins caché dans un voile bleu gros trop épais [...]. Elle se montrait très rarement dans la rue, - et les femmes comme il faut ne pouvaient la voir que là, ou encore le dimanche à la messe; mais, le dimanche à la messe, comme dans la rue, elle était presque aussi masquée que dans la salle de son père, la dentelle de son voile noir étant encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer »¹⁰⁶.

El velo se triplica herméticamente: gordo, negro y espeso, por lo tanto, es misteriosamente impenetrable y, al final de la novela, es cuando desvelamos su enigma. El interés despertado por las mujeres de V*** no radica en descubrir la verdad sobre Hauteclair, sino la ambivalencia de su sentimiento, impresión que se traduce en un rechazo indignado por concebir cierta identificación con esta

¹⁰⁴ Id., pág. 106.

¹⁰⁵ Id., pág. 170.

¹⁰⁶ Id., pág. 94.

mujer soñadora, que ha conseguido enamorarse y, como consecuencia, un estatus social.

Con el velo, con la máscara, las mujeres « aurevilliennes » son falsas inocentes, apasionadas y, que sin el velo, se ruborizan. El turbante, utilizado por algunos de los personajes femeninos, tiene también sus connotaciones como el velo: protección, disimulo, secreto, mutismo, provocación..., no obstante, su utilización es diferente: las mujeres con velo son sensuales como Hauteclair, la Rosalba, la duquesa prostituida; frente a las mujeres con turbante, que se muestran aparentemente púdicas, introvertidas y castas, caracterizándose por una sexualidad prohibida, inhibida y rechazada. Por consiguiente, el turbante tiende a la confusión de la sexualidad o de una patología mental: rubores de Aimée de Spens, erotomanía de la « petite masque », catalepsia y sonambulismo de Calixte¹⁰⁷.

Los turbantes de Hermangarde, en la segunda parte del capítulo VI, titulado « La providence qui s'en va » en *Une Vieille Maîtresse*, son indicios de lo negativo, y determinan los designios de la mujer engañada, enferma y víctima:

« La peine de quitter sa grand-mère, pour la première fois de sa vie, jetait un touchant reflet de mélancolie sur le visage sérieux d'Hermangarde. Cette grande personne avait, pour ce jour-là, revêtu une amazone de velours noir et placé sur ses bandeaux blonds et lisses comme de l'or en fusion coulant vers ses tempes, un chapeau à la Louis XIII, avec sa plume sobre qui, à chaque mouvement, frissonnait »¹⁰⁸.

Con la descripción de Hermangarde, el narrador alude a lo misterioso del personaje: « C'était le charme qui rend le plus esclave que la nature attachait à toutes les choses profondes qu'il faudrait déchirer pour voir [...]. Accumulation de mystères! C'était par le mystère qu'elle prenait le cœur et la pensée »¹⁰⁹.

Don Juan es incapaz de suponer la verdad cuando sorprende la misteriosa mirada de la « petite masque » en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: « le regard d'espion, noir et menaçant, embusqué sur moi, du fond des grands yeux sombres

¹⁰⁷ *Les thèmes physiologiques*, R.L.M, nº162-165.

¹⁰⁸ Op. cit., tomo I, pág. 400.

¹⁰⁹ Id., págs. 219-220.

de cette fillette »¹¹⁰. El sobrenombre de la « petite masque » es un acierto, no sólo en su actitud, sino en el físico de su cara: viste también un turbante en la frente, cuyos cabellos están enfermizos, negros, presagiando su destino:

« Je l'appelais « petite masque » et, très souvent, en causant avec sa mère, je m'amusais à lui lisser son bandeau sur la tempe, - un bandeau de cheveux malades, noirs, avec des reflets d'amadou »¹¹¹.

Los reflejos de « amadou » profetizan el fuego en el que se sentirá « tombée » y « engrossée » al final del relato. Una de las funciones del turbante es, ante todo, la de enmascarar, la de ocultar, la de censurar y, en este sentido, podríamos vislumbrar una anticipación de la falsa violación de la niña.

El turbante de Calixte también connota tragedia en *Un Prêtre Marié*: « il avait accompli sur elle toute sa fantaisie, une fantaisie étrange et presque sauvage, en lui traversant le front d'un ruban rouge très large, qu'aucune femme assurément n'aurait voulu porter »¹¹², el adjetivo « étrange » se refiere al turbante que predice negativamente su futuro. El siguiente fragmento evidencia el indescifrable personaje de Calixte:

« Trop large pour être une parure, ce ruban qui ceignait cette tête d'un blanc si mat et passait tout près des sourcils figurait bien la couronne sanglante d'un front martyr. On eût dit un cercle de sang figé – laissé là par de sublimes tortures – et on aurait pensé à ces Méduses chrétiennes dont le front ouvert verse du vrai sang sous les épines du couronnement mystique, comme nous en avons vu couler, en ces dernières années, du front déchiré des Stigmatisées du Tyrol »¹¹³.

Desde el primer capítulo, dilucidamos que bajo el turbante rojo se halla una cruz natural que cumple con la función mística de Calixto, e inscribe, en su frente, su destino « rojo » orientado bajo el signo de la expiación cristiana. En Calixto, concurren dos designios contradictorios: pagana, por ser la hija de un renegado, y cristiana, por estar marcada por el signo de la cruz, para redimir el

¹¹⁰ Op. cit., tomo II, pág. 72.

¹¹¹ Id., pág. 73.

¹¹² Op. cit., tomo I, pág. 875.

¹¹³ Id., pág. 921.

pecado de su padre. Calixte es objeto de todas las connotaciones ambiguas, ¿verdaderamente es pura e inocente como lo suponen muchos críticos?¹¹⁴ Recrea a su madre y a la infamia que la ha destruido como lo expresa la incisión crucial de su frente.

Barbey se deleita en la sorpresa y en el conflicto, y lo consigue mediante máscaras, velos, turbantes..., y todos estos complementos los sitúa al principio del relato. En *Une Histoire sans Nom*, la capucha del cura Riculf trasmuta a este personaje en un ser enigmático, en un violador y, finalmente, en un pecador arrepentido. El rostro del cura de la Croix-Jugan aparece, en un primer momento, cubierto por una máscara en el bosque de Cerisy, en *L'Ensorcelée*: « grand chapeau, rabattu en couverture à cuve »¹¹⁵. Su rostro oculto suscita una irrefutable atención, suspense y ambigüedad, la alusión a Níobe evidencia esa indeterminación y esa impenetrabilidad:

« Jamais peut-être depuis Niobé, le soleil n'avait éclairé une si poignante image du désespoir. La plus horrible des douleurs de la vie y avait incrusté sa dernière angoisse. Beau, mais marqué d'un sceau fatal, le visage de l'inconnu semblait sculpté dans du marbre vert, tant il était pâle! Et cette pâleur verdâtre et meurtrie ressortait durement sous le bandeau qui ceignait ses tempes, car il portait le mouchoir noué autour de la tête comme tous les Chouans, qui couchaient à la belle étoile, et ce mouchoir, dont les coins pendaient derrière les oreilles, était un foulard ponceau [...] les yeux du Chouan, cernés de deux cercles d'un noir d'encre, et dont le blanc paraissait plus blanc par l'effet du contraste, brillaient de ce feu profond et exaspéré qu'allume dans les prunelles humaines la funèbre idée du suicide. Ils étaient vraiment effrayants. Pour qui connaît la physionomie, il était évident que cet homme allait se tuer »¹¹⁶.

En *L'Ensorcelée* y *Un Prêtre Marié*, los personajes secundarios, marginados y enigmáticos inspiran miedo, no se sabe de dónde vienen ni qué rela-

¹¹⁴ H. Hofer afirma: « Relevons d'abord ce choix œdipien qui risque d'échapper: ayant fait sienne la vocation douloureuse de sa mère, elle [Calixte] se fait, dans la souffrance, symptôme névrotique héréditaire, femme et fille à la fois de Sombrevail, son père ». HOFER, H.: *Sombrevail résistant et révolté en BdA.*, Cent ans après, págs. 199-203.

¹¹⁵ Op. cit., tomo I, pág. 526.

¹¹⁶ Id., págs. 587-588.

ción mantienen con la realidad o con el infierno. Profetizan e interpretan signos anunciadores de eventos funestos y explican la fatalidad que planea sobre los seres humanos. Se regodean en su soledad: el pastor rechaza el pan que le ofrece Jeanne, la Malgaigne no acepta nada de Sombreal y Julie la Gamase le arroja su dinero a la cara. Forman parte de su entorno como el « criard », en *Une Vieille Maîtresse*, que pronostica la tempestad y la desgracia:

« [...] un homme dont jamais personne n'a vu le visage, enveloppé dans un manteau brun et monté sur le dos un d'un cheval noir, à tous crins, parcourt les mielles et les rochers, en les emplissant de cris sinistres. Ni sable, ni varech glissant, ni fosse d'eau, ni pics de rochers n'arrêtent le vagabondage rapide de cet homme et de son cheval noir, dont les fers rouges comme s'ils sortaient d'un forge infernale, ne s'éteignent pas dans l'eau qui grésille et qui fume, noircie, longtemps encore après qu'ils l'ont traversée »¹¹⁷.

El « criard » vaticina el infortunio, lo mismo que la Clotte, en *L'Enscelée*, que es comparada a un pájaro de mal agüero:

« Ah! La vieille Clotte, c'est une Chouanne - dit-il, et c'est trop juste, qu'un ancien chef des Chouans aille la visiter à son débotté dans le pays! Elle en a caché plus d'un dans ses couvertures, la vieille gouge! et les chouettes ne s'abattent que sur l'arbre où d'autres chouettes ont déjà perché »¹¹⁸.

El personaje de la Clotte se rodea de misterio, convirtiéndose en un personaje fantástico: « La nuit, chargée de mauvaises pensées, commença de pénétrer dans la chaumière de la Clotte »¹¹⁹. Otro personaje, con las mismas características que la Clotte, es la Malgaigne de *Un Prêtre Marié*, que posee, además, un poder mágico: predecir el destino a Sombreal. Sobrepasa su cometido como personaje secundario en la medida en que es la única que sabe la verdad. El fatalismo de la bruja Malgaigne es eminente, y su profecía es insistente: « Nous avons chacun notre destinée [...] je suis semblable à la borne du bord de la route, qui dit le

¹¹⁷ Id., pág. 414.

¹¹⁸ Id., pág. 650.

¹¹⁹ Id., pág. 670.

chemin, même aux insensés qui ne le suivent pas! »¹²⁰ Transforma una tragedia pasional en una tragedia de destino, la bruja desvela el futuro y desenmascara al falso convertido. A Néel, enamorado de la hija del cura casado, le presagia también oscuras predicciones: se dejará persuadir por este amor y compartirá el mismo destino que su amada:

« - Vous êtes sinistre, la mère! – dit Néel assombri.
- Ce n'est pas moi qui le suis, mais la destinée.
- Peut-on l'éviter?
-NON, répliqua-t-elle »¹²¹.

Si Mme de Ferjol y su hija no son seres sobrenaturales, la sirvienta Agathe, vieja normanda supersticiosa, experimenta incuestionables circunstancias en *Une Histoire sans Nom*. La enfermedad de Lasthénie la lleva a emprender una peregrinación para curarla, y, en el camino, halla un ataúd blanco abandonado. Un encuentro de esta índole presagia la muerte si no se retira de la vía. Este destino funesto sólo se puede conjurar si se realiza el acto de apartarlo, la sirvienta lo intenta, pero el féretro se resiste a todos sus esfuerzos:

« Agathe avait la croyance religieuse de son pays, mais elle en avait aussi les superstitions. Une chose effrayante, dont elle avait entendu parler cent fois dans son enfance, elle venait de la voir de ses propres yeux, - de ses yeux de chair, - et c'était, pour elle comme pour les paysans de ces contrées, un présage de mort, ce qu'elle avait vu! »¹²²

El destino queda trazado siguiendo una lógica que conduce al drama, Agathe no piensa en su muerte, sino en la de Lasthénie. A través de estos personajes, el destino interviene en la obra, donde se mezclan realismo y fantasía. No olvidemos que son individuos marginados que pertenecen al pueblo y crean una aureola de miedo y de esperanza. Incesantemente, el narrador llama la atención de su público a través de los juegos de anuncios, de explicaciones retardadas, de interrupciones sabiamente manejadas, y los diálogos permiten la comunicación simultánea de la emoción y de la narración.

¹²⁰ Id., pág. 962.

¹²¹ Id., pág. 967.

¹²² Op. cit., tomo II, pág. 339.

Algunos personajes ostentan una fuerza sobrehumana, son monstruos de la violencia y de la desmesura, el diabólico Padre Riculf manifiesta un imponente carácter orgulloso, lo constata el narrador: « puisque le monde aime l'orgueil, son regard, qui ne demandait pas qu'on l'excusât d'être capucin, n'avait rien de l'humilité volontaire de son Ordre »¹²³. La primera vez que Jeanne Le Hardouey ve al cura de la Croix-Jugan en *L'Ensorcelée*, queda sorprendida por su estatura y por su actitud particular, « une attitude d'orgueil sombre que la religion dont il était le ministre n'avait pu plier »¹²⁴. El gigantismo del personaje le otorga un aspecto monstruoso: « Avec sa grande taille, la blancheur flamboyante de sa chasuble lamée d'or, [...] il ne paraissait plus un homme »¹²⁵. Se ha comentado, en más de una ocasión, el carácter fiero y depredador del cura, y además, presenta una fealdad superlativa por su terrible rostro: « il s'était étendu sur ces lignes brisées une surhumaine physionomie »¹²⁶. Desfiguración, deformidad y mutilación indican el signo de este poder diabólico que se sacrifica a sí mismo para conseguir su propósito.

Mesnilgrand nos recuerda un pasaje de la *Odisea* referido al personaje fantástico del cíclope: « C'était un homme haut en tout, qui avait dû courber sa fierté autant que sa grande taille pour passer sous la petite porte basse cintrée »¹²⁷, de la iglesia. Y más aún encolerizado:

« Il fallait [...] voir [Mesnilgrand], à la moindre discussion, sa poitrine de volcan soulevée, [...] le front labouré de houles de rides, - comme la mer dans l'ouragan de sa colère, - les pupilles jaillissant de leur cornée, comme pour frapper ceux à qui il parlait, - deux balles flamboyantes! »¹²⁸

Exaltados y monstruosos, estos personajes son de naturaleza desencadenada y titánica que, por su furor, Barbey los compara a bestias salvajes. El retrato de Sombreal es el que mejor revela las imágenes de comparación del Titán

¹²³ Id., pág. 271.

¹²⁴ Op. cit., tomo I, pág. 600.

¹²⁵ Id., pág. 728.

¹²⁶ Id., pág. 646.

¹²⁷ Op. cit., tomo II, pág. 175.

¹²⁸ Id., pág. 183.

« aurevillien »: « ce Titan de perversité »¹²⁹, « ce Titan déchiré »¹³⁰, e incluso es comparado a Sansón:

« Il était laid et il aurait été vulgaire, sans l'ombre majestueuse de toute une forêt de pensées qui semblaient ombrager et offusquer son grand front, coupé comme un dôme [...]. Ses épaules, un peu voûtées, touchaient ses oreilles, et il n'était pas fait au tour, comme dit l'expression proverbiales, mais à la hache; dégrossi à grands coups, inachevé. Il avait les bras longs comme Rob-Roy, et comme lui, il eût pu, sans se baisser, renouer sa jarretière. C'était vraiment plutôt un énorme orang-outan qu'un homme. Il en avait les larges oreilles, la nuque fortement animale, les pommettes saillantes, les mains velues, le rictus, l'aspect noir et cynique, mais son œil et ses sourcils dignes d'un Jupiter Olympien, le vengeaient et disaient, en traits de flamme, que le Satyre, dans sa peau de bête, avait l'intelligence d'un Dieu »¹³¹.

El aspecto ciclópeo se manifiesta también en Sombreval, subrayando su colosal fuerza: « haut de taille, vaste d'épaules, doué d'une vigueur physique inférieure à celle de ses frères [des Goliath!] »¹³². El titánico protagonista atemoriza por su fealdad grotesca, pero es compensada por unas cualidades intelectuales superiores. Todos los titanes « aurevilliens » tienen en común el poder rebelde del espíritu, simbolizado por la frente, que se convierte en el emblema de la supremacía del sublevado. El cura casado que se reviste de una fuerza sobrehumana y demoníaca, activando y alimentando el fuego de su taller infernal: « ce grand travailleur [...] ne sortait de ses fourneaux que pour descendre, noir et farouche comme un cyclope, dans le salon »¹³³. La Malgaigne lo califica de « vrai Nabuchodonosor de vices »¹³⁴, y no se equivoca cuando señala que el castillo del Quesnay es un lugar del pacto diabólico del hombre consigo mismo. Jean Gourgue es su propio demonio:

¹²⁹ Op. cit., tomo I, pág. 1010.

¹³⁰ Id., pág. 1084

¹³¹ Id., págs. 889-890.

¹³² Id., pág. 889.

¹³³ Id., pág. 984.

¹³⁴ Id., pág. 1050.

« [... C'] est la couronne de la science curieuse, de l'espérance insensée, de l'orgueil qui lutte contre Dieu, et cette couronne dévore ceux qui la portent, que ce soient des édifices ou des hommes! »¹³⁵

La imagen del diablo triunfador es el emblema de la rebeldía: los sollozos emitidos al final del relato predicen su rebeldía final, el rechazo definitivo a un Dios hostil. Su matrimonio es el medio que persigue para conseguir su fin, esto es, la ciencia:

« La femme qu'il avait épousée était la fille d'un chimiste [...], son complice de science: ami ne dirait point assez pour exprimer cette confraternité ardente dans la recherche des mêmes faits mystérieux, dans la fureur des mêmes découvertes »¹³⁶.

Egoísta e insensible, orienta su propio deseo en el afán de conocer, y por ciencia, el cura olvida el amor, la piedad y la caridad. La animalidad metafórica, necesaria para la descripción fantástica y monstruosa, tiene connotaciones diabólicas:

« Ce n'était pas des substances qu'il cherchait à asservir, depuis tant d'années que Sombreval était devenu maître, mais c'était de lui-même, terrible substance, plus difficile à dominer! Le feu qui lui pourrait ses saillantes pommettes et jetait un ardent reflet à ses tempes, élargies par la réflexion, n'était pas le feu matériel du fourneau que son visage avait si longtemps impassiblement bu par tous ses pores; c'était une bien autre flamme! C'était la flamme de la résolution sublime qu'il avait portée [...] et qui, triomphante, montait de son cœur à sa tête et l'illuminait! »¹³⁷

La transformación de Sombreval le lleva a renegar, al menos en apariencia, de sus profundas convicciones para salvar a Calixte; es un Fausto egoísta y corrompido. Desde el principio, el lector descubre la profundidad de su orgullo, y cuando Calixte muere, no sólo se niega a entregar a su niña al creador: « O mon enfant! – continua-t-il [...] – tu t'en viendras avec moi! Je ne te laisserai pas à leur

¹³⁵ Id., pág. 1049.

¹³⁶ Id., pág. 892.

¹³⁷ Id., págs. 1078-1079.

Dieu »¹³⁸, sino que desafía a Dios, sustituyéndolo: « Tu ne seras qu'à moi », es el último deseo de Sombreval, « à moi qui t'ai faite avec mon sang, avec ma vie, avec mon esprit, avec tout mon être! »¹³⁹ Este final es la confirmación de su naturaleza satánica.

En *La Bague d'Annibal*, Joséphine de Alcy, aunque es desvalorizada reiteradas veces, no oculta las inquietantes perspectivas que inauguran Hortense y Léa. Curiosamente, esta depreciación tiende no sólo a reforzarlas sino a destacarlas¹⁴⁰. Las primeras observaciones del narrador alimentan la seducción peligrosa del personaje, y su retrato crece en confusión y en opacidad. El lector se desespera, por los constantes detalles con el intento de degradarla, con una ausencia evidente de juventud y de frescura. Los primeros indicios de la mujer enigmática aparecen con esta novela:

« Elle produisait toujours le doute, elle transpirait l'anxiété. On ne savait à quoi s'en tenir avec cette étrange créature, dont les souvenirs étaient des hiéroglyphes, et les pensées qui apparaissaient de temps en temps dans ses yeux aussi problématique que les taches dans le soleil et les linéaments bleus qui veinent la jaune couleur de la lune »¹⁴¹.

En *L'Ensorcelée*, la incógnita del fallecimiento de Jeanne Le Hardouey obliga a especular, e incluso a confirmar que se trata de un suicidio, su marido es el que plantea una serie de incógnitas relativas a su desaparición:

« Quant à la mort de Jeanne Le Hardouey, on la considéra comme un suicide. Nulle charge, en effet au sans précis de la loi ne s'élevait contre personne. La seule chose qui, dans le mystère profond de la mort de Jeanne, ressemblât à une présomption fut la disparition de Maître Thomas Le Hardouey. S'il était entièrement innocent du meurtre de sa femme, pourquoi avait-il quitté si soudainement un pays où il avait de gros biens [...]. Était-il mort? S'il l'était pourquoi sa famille n'avait-elle

¹³⁸ Id., pág. 1219.

¹³⁹ Id., pág. 1219.

¹⁴⁰ Pierre Tranouez afirma: « son charme entraîne à la folie et dispense un état proche de la possession ». TRANOUEZ, P.: *Fascination et narration dans l'œuvre de BdA – la scène capitale*, Paris, Minard, 1987, págs. 55-56.

¹⁴¹ Op. cit., tomo I, pág. 143.

pas entendu parler de son décès? S'il vivait [...] pourquoi ne reparais-sait-il pas? »¹⁴²

Barbey anhela mantener la expectación del lector, y para ello, sitúa el secreto en el centro de la intriga en *Une Histoire sans Nom*:

« Tout le temps qu'il habita chez elles, le Père Riculf fut pour ces dames de Ferjol un mystère, mais il dut en être un bien plus grand quand il fut parti [...], il restait indéchiffrablement une énigme, et rien ne tourmente plus longtemps la pensée que ce qu'on n'a pas deviné »¹⁴³.

La marcha del monje se confirma en varios aspectos: supone un escándalo y las heroínas no quieren recordar su nombre. El Padre Riculf, encadenado, dará muestras de su poder fantástico, serrándose el brazo. Será él, el que siembre su « graine diabolique »¹⁴⁴ y, consecuentemente, se producirán dos revelaciones: el embarazo de Lasthénie y la revelación del misterio y de la causa. La primera afecta a Lasthénie, la segunda, a la madre que exige la verdad. Mme de Ferjol es una insumisa, una impenitente y, a pesar de su aparente devoción, es ella la que condena a Lasthénie. Hay que considerar su mirada sobrehumana y vengadora para entender su carácter que, mirando al fraile amortajado, devora su cadáver con la vista.

4. HERMETISMO, IMPENETRABILIDAD

La topografía del círculo simboliza el principio de permanencia y de continuidad; sin embargo, en el universo « aurevillien », todo parece condenado a la desaparición, donde los seres y los lugares están irremediabilmente predeterminados a la destrucción. En *Le Bonheur dans le Crime*, coexisten varios lugares principales que conforman espacios cerrados: el castillo y el « Jardín de las Plantas » están cercados por una reja. A pesar del hermetismo de los dos lugares, Hauteclair violó ambos espacios; en el caso del « Jardín de las Plantas », introduce su mano en la jaula y desafía a la pantera, y en el del castillo, atraviesa su muro para desafiar a Delphine de Cantor.

¹⁴² Id., págs. 713-714.

¹⁴³ Op. cit., tomo II, pág. 294.

¹⁴⁴ Id., pág. 297.

Los habitantes de *Une Histoire sans Nom* se sienten encarcelados, inco-
municados, rodeados de montañas, con muros fortificados, de ahí las condiciones
dramáticas de estos personajes. Por asimilación de imágenes: la montaña asfixia a
la aldea, la madre a su hija, y ésta al niño que espera; por ese hermetismo,
impenetrabilidad, las protagonistas carecen de destino.

La habitación es otro espacio hermético, un lugar de acceso prohibido,
inabordable y, si se tiene acceso, es por sorpresa. En *Le Cachet d'Onyx*, Dorsay
sorprende a Hortense de *** escribiendo una carta: « Rêveuse, elle n'achevait
point la lettre commencée. Tout à coup [...] un bruit la tira de sa rêverie. Elle leva
les yeux et vit Dorsay »¹⁴⁵. En *À Un Dîner d'Athées*, la Rosalba es también
sorprendida en una idéntica situación, y, en *Ce qui ne meurt pas*, Mme de
Scudemor repite la misma escena:

« De minute en minute elle passait sa main sur ses cheveux lissés aux
tempes, tout en écrivant. Une porte était ouverte dans l'appartement de
Mme de Scudemor. Tout à coup une tête s'avança dans la porte »¹⁴⁶.

En *Une Vieille Maîtresse*, Hermangarde tiene una intimidad tan
reservada que raya la oscuridad, pertenece a « cette race d'âmes, marbres purs qui
ne se raient pas, car se rayer, c'est commencer de s'entr'ouvrir; et elles restent
fermées »¹⁴⁷. Una vez que descubre la desgracia de su vida, opta por encerrarse en
el silencio y por ausentarse: « C'est si facile de mourir sans parler!... »¹⁴⁸ Nadie
sabrá jamás lo qué ha sufrido, lo qué ha sentido; de todo lo que ha vivido, amado,
llorado, nada es transparente, sólo es misterio bajo la dulzura implacable de su
sonrisa. Hermangarde se muestra tan hermética que su marido tiene dificultades
para comunicarse con ella, incluso, sexualmente, se muestra inquietante y fría.

El creador compara a menudo a sus heroínas con una esfinge, caracteri-
zadas por el mutismo y el misterio, y, cuando quiere hablar de impenetrabilidad,
utiliza metáforas de la estatua o de la esfinge. Algunas heroínas son más esfinge

¹⁴⁵ Op. cit., tomo I, pág. 18.

¹⁴⁶ Op. cit., tomoII, pág. 419.

¹⁴⁷ Op. cit., tomo I, pág. 432.

¹⁴⁸ Id., pág. 486.

que otras, por ejemplo, Vellini « c'est un logogriphe, c'est un hiéroglyphe, c'est un casse-tête chinois, et peut-être est-ce tout cela qui fait sa puissance! »¹⁴⁹

En la descripción de Karkoël, el protagonista de *Le Dessous de Cartes*, el autor emplea la comparación de la vieja figura asiática, monstruo simbólico del eterno enigma y de la impenetrabilidad. Sus gestos son jeroglíficos, indescifrables para los lectores: « cette domination qui ressemble à un ensorcellement »¹⁵⁰. Es un ser violento y misterioso que llega a un medio asfixiado, y siembra el crimen, pero también la exaltación de una vida liberal. Marmor libera a la condesa del collar de hierro que la estrangula, y su poder está en su misterio, en su aureola exótica. Si Mme de Stasseville es descrita bajo el signo de esfinge, es por su misterio e impasibilidad. Por otro lado, esta esfinge puede ser cruel para devorar a los hombres, y a pesar de su apariencia tranquila, sus manos traicionan su crueldad pasajera:

« [...] ses mains [...], pour la maigreur, le gonflement et l'implication des mille torsades bleuâtres des veines, et surtout pour le mouvement d'appréhension avec lequel elles saisissent les objets, ressemblaient à des griffes fabuleuses, comme l'étonnante poésie des Anciens en attribuait à certains monstres au visage et au sein de femme »¹⁵¹.

La descripción de Mme de Stasseville es análoga a un demonio agresivo e insaciable, tiene el pelo al estilo de Níobe, y es comparada a esta figura siniestra y angustiada, metamorfoseada en piedra al estilo de este personaje mitológico por su impasibilidad. Cuando Barbey quiere hablar de un misterio o de una tristeza, recurre a esta metáfora que aparece espontáneamente bajo su pluma: « La marquise frappée de pâleur, tant elle en était atteinte, les yeux sombres, l'air vague, le sourire distrait, les poses appesanties, idéale enfin, comme la Niobé »¹⁵². En *Léa*, Mme de Saint-Séverin se muestra como Níobe, desesperada, por cuanto el destino le arrebató a su hija; contestataria y apasionada, tiene que emboscar sus sentimientos para no preocupar a sus hijos, por lo que se muestra fría e impasible. El narrador queda limitado a describir unos comportamientos extraños, no quiere

¹⁴⁹ Id., pág. 232.

¹⁵⁰ Id., pág. 150.

¹⁵¹ Id., pág. 154.

¹⁵² BARBEY D'AUREVILLY: *Mémoire II*, 12 de julio de 1838, op. cit., tomo II, pág. 926.

penetrar en la intimidad de una investigación psicológica tradicional; de ahí que cultive el arte del misterio y deje una puerta abierta a la imaginación.

Muchos personajes son comparados a esfinges y, contrariamente, a la mitología egipcia, donde las esfinges eran hombres, para Barbey las esfinges son femeninas. En *À Un Dîner d'Athées*, la Púdica es descrita « au milieu de tous les désordres de ses soulevés, impénétrable comme le sphinx [...] un sphinx qui dévorait le plaisir silencieusement et gardait son secret »¹⁵³. La heroína está mutilada, pero los que la conocen guardan su presencia enigmática después de su desaparición. En *Un Rideau Cramoisi*, la impasible Alberte con sus « yeux impénétrables »¹⁵⁴, visita un decorado simbólico donde la habitación de Brassard tiene una cama con cuatro cabezas de esfinge en las cuatro esquinas. Con Alberte, la esfinge se inscribe en un registro fantástico cerca de lo trágico; hasta en la muerte, su comportamiento es inextricable, además, su silencio contribuye a que sea un personaje bastante misterioso. La frialdad, la impasibilidad, la mortal insensibilidad de las efigies legendarias contaminan con su fatalidad los impulsos frenéticos de un hombre que se atormenta con sus inútiles preguntas. Mesnilgrand y Brassard, testigos de la destrucción de sus amantes, huyen del lugar de los acontecimientos, y Mesnilgrand expone: « je n'ai pas plus eu jamais des nouvelles de la Rosalba »¹⁵⁵. Como Alberte, Joséphine de Alcy es una esfinge en *La Bague d'Annibal*: « comme le Nil, elle cachait son origine dans une nuit profonde »¹⁵⁶. Son seres enigmáticos, misteriosos, de los que no se sabe sus orígenes. En *Ce qui ne meurt pas*, Mme de Scudemor es una esfinge fascinante y devoradora, absorbiendo sin querer la energía y la vitalidad de Allan. Su cama tiene también esfinges, metáfora simbólica de una historia de incesto. Es una sirena con encanto mortífero, su voz « d'un timbre altéré, fit bondir Allan, debout à l'instant, comme l'irrésistible appel d'un chant de syrène »¹⁵⁷.

La esfinge es inseparable de la historia de Edipo, otro relato basado en una lucha, una confrontación. La joven heroína de *Le Plus Bel Amour de Don Juan* la llaman la « petite masque », una puerilidad irrisoria, cuyo misterio

¹⁵³ Id., págs. 216-217.

¹⁵⁴ Id., pág. 39.

¹⁵⁵ Id., pág. 227

¹⁵⁶ Op. cit., tomo I, pág. 145.

¹⁵⁷ Op. cit., tomo II, pág. 389.

procede de su opacidad, y nunca manifiesta sus sentimientos, como « un vrai masque vide de cariatide »¹⁵⁸.

Al final de la genealogía de las mujeres « aurevilliennes », impenetrables como la esfinge, se encuentra Marguerite de Ravalet, la heroína de *Une Page d'Histoire*. Oculta sus fuertes emociones interiores que la conducen a seducir a su hermano y a morir en la guillotina: « Jamais, en voyant ce portrait [de Marguerite], on ne pourrait croire que cette belle fille rose, imposante et calme, fût une égarée de l'inceste et qu'elle s'y fût insensément abandonnée »¹⁵⁹. Esta trágica historia de Marguerite y Julien de Ravalet es « psychologiquement impénétrable »¹⁶⁰:

« Où allèrent-ils engloutir leur bonheur et leur crime, ces deux êtres qui trouvaient le paradis terrestre dans un sentiment infernal?... Questions vaines! On l'a ignoré »¹⁶¹.

De la singular enfermedad de Calixte, en *Un Prêtre Marié*, el narrador retiene los rasgos relevantes de su misterio y de su impenetrabilidad:

« Mlle Calixte Sombrevail est, depuis sa naissance, à ce qu'il paraît, la proie d'un mal mystérieux et impénétrable... Impénétrable! ma foi! On peut risquer le mot [...] et par-dessus le marché peut-être ce mêle-t-il à tout cela une influence hystérique, encore obscure et mal caractérisée, mais les symptômes... les tenons tous?... »¹⁶²

Todos estos personajes tan herméticamente cerrados son designados máscaras, enigmas y esfinges. La máscara es una de las obsesiones de Barbey por vivir violentamente la necesidad interna; es un medio de defensa, de protección, pero al precio de una tensión permanente, al rechazo de un alejamiento. Pero la máscara es también, ante todo, libertad. El personaje enmascarado es un personaje cuya identidad real permanece desconocida, mientras que el enigma no está resuelto, desconocemos realmente la máscara. Todas las novelas se desarrollan so-

¹⁵⁸ Id., pág. 73.

¹⁵⁹ Id., pág. 375.

¹⁶⁰ Id., pág. 372.

¹⁶¹ Id., pág. 372.

¹⁶² Op. cit., tomo I, págs. 1132-1133.

bre el tema de desvelar siempre algo, convirtiéndose en el pretexto de la obra. Lo que le interesa a Barbey no es lo que ha incitado a Jeanne a enamorarse de Jéhoël, sino cómo este amor ha podido desarrollarse para ser vivido como un destino. El relato, en ningún momento, nos muestra a los dos héroes entablando una conversación, nunca se sabrá cómo la heroína se ha enamorado, suponiéndole su propia ruina, y con ella, otros personajes. Ciertos narradores e incluso el lector, buscan conocer y comprender ciertas conductas, y no siempre lo consiguen. Por ejemplo, Brassard cuenta una aventura que ha vivido, pero que no ha comprendido, y que, desde entonces, sigue sin comprender. Ravila narra una historia que ha comprendido, pero que desgraciadamente nunca ha tenido la ocasión de vivir. Mesnilgrand experimenta un episodio de su vida que le ha hecho descubrir una historia que no ha buscado vivir. Y así son todos los demás relatos en los que las dificultades por saber conllevan a un cierto suspense, y la revelación del secreto anularía retrospectivamente el relato.

Las desapariciones son considerables en el universo « aurevillien »: no se sabe nada de Le Hardouey después del asesinato de Jéhoël, el cuerpo de Sombreval no se encontró en el estanque del Quesnay, la duquesa de Sierra-Leona ha desaparecido de repente para su marido. ¿Qué ha sido del cadáver de Alberte? ¿Cómo han reaccionado sus padres? ¿Qué ha sido de la Púdica? Vellini es un enigma que Ryno se complace en resolver; de la enigmática Aimée nadie sabe nada, el misterio persiste, dejando al lector la posibilidad de concluir la obra. En los siguientes capítulos trataremos estos temas con más detenimiento y profundidad.

* * *

CAPÍTULO II DIFERENTES TIPOS FÍSICOS DE LA MUERTE

« C'était une de ces nuits dont les ombres transparentes semblent craindre de cacher le beau ciel de la Grèce: ce n'étaient point des ténèbres, c'étaient seulement l'absence du jour ».

F. R. de CHATEAUBRIAND

Fragmento de « Les Martyrs »

II. DIFERENTES TIPOS FÍSICOS DE LA MUERTE

1. LA NATURALEZA COMO ESCENARIO ANUNCIADOR DE LA MUERTE

Los románticos se extasiaban con el espectáculo de la naturaleza y, en este sentido, el sentimiento, que Barbey d'Aurevilly experimenta, es evidente. La naturaleza es el escenario donde acontecen innumerables eventos grandiosos de una ilimitada riqueza y, al mismo tiempo, de una desolación terrible. Un conjunto de imágenes amenazadoras se forma en torno a la naturaleza, manifestando una innegable fatalidad en el devenir de los personajes.

1.1. LA COMPLICIDAD DE LA NATURALEZA

Los escenarios naturales, cómplices de la anunciación de la destrucción, rigen el desenlace de muchas novelas con cierta analogía en la estructuración de la intriga, relacionada con la explotación de los espacios: el páramo en *L'Enfermée* y *Un Prêtre Marié*, el mar en *Une Vieille Maîtresse*, un pequeño pueblo de montaña en *Une Histoire sans Nom...* El escritor concibe la naturaleza como adversa, cuyos personajes, sobre todo las víctimas, están predestinados a sucumbir, y la naturaleza asume esa función de muerte. El creador pasó, aproximadamente, un mes en « une petite bourgade du Forez »¹, llamada Bourg-Argental, lugar donde sitúa *Une Histoire sans Nom*, cuya vivencia, enclaustrada entre montañas, duró veintiocho días exactamente. Su propia experiencia la traslada a su novela en la que el pueblo, rodeado de montañas, es sinónimo de reclusión:

« Pour mon compte, j'ai vécu là vingt-huit jours à l'état de Titan écrasé, sous l'impression physiquement pesante de ces insupportables montagnes; et, quand j'y pense, il me semble que j'en sens toujours le poids sur mon cœur »².

La novela se inicia con el primer domingo de Cuaresma, las nubes impiden el paso del sol, y un mundo de tinieblas nos transporta a una vida

¹ Op. cit., tomo II, pág. 267.

² Id., pág. 268.

desesperada. Desde el principio del relato, estamos invitados a viajar al centro de la tierra, se accede por « un chemin à pic quoique circulaire, qui se tordait comme un tire-bouchon »³. Sus habitantes están « claquemurés dans cet étroit ovale de montagnes »⁴, y el autor sugiere una sensación de ahogamiento por la ausencia de aire y de luz. La aldea de Cévennes septentrional es el único lugar que no es normando, es un agujero asfixiante que los montes « enveloppent, comme des murs de forteresse que le soleil n'escalade jamais »⁵. Esta aldea sin horizonte, sin espacio, rodeada por las montañas que « dessinaient un cône renversé »⁶, muestra la percepción de una montaña que queda absolutamente invertida, simbolizando la profundidad, el abismo, el hundimiento... El pueblo se halla inmerso en un anillo de montañas donde sus habitantes viven « comme s'ils eussent été pris d'un charme étrange au centre de cette bague sombrement enchantée! »⁷ La imagen del anillo representa protección, auspicio vulnerado por el cura itinerante Riculf.

Este paisaje significa un sepulcro para Mme de Ferjol, en ese agujero oscuro fue efímeramente feliz, y es donde reposan los restos de su marido, el barón de Ferjol. La tragedia de este sombrío lugar reside en la transformación del personaje principal, la austera Mme de Ferjol. Su hija, Lasthénie, predestinada a la desgracia y a la muerte, sucumbirá por la doble influencia de su entorno, tanto externa como doméstica:

« Certes! si les lieux ont une influence, et ils en ont une, à coup sûr, cette maison en pierres grisâtres, qui ressemblait à quelque chouette ou à quelque immense chauve-souris, abattue et tombée, les ailes étendues, au bas de ces montagnes contre lesquelles elle était adossée, et qui n'en n'était séparée que par un jardin, coupé, à moitié d'ardoise réfléchissait, en noir, la cime des monts dans sa transparence bleue, oui! Une pare la maison avait dû ajouter son reflet aux autres ombres d'où émergeait le front immaculé de Lasthénie... »⁸

La madre como la hija, oprimidas por las montañas, toleran su existencia de clausura, y toda intrusión masculina está prohibida. Finalmente, Mme de Ferjol

³ Id., pág. 267.

⁴ Id., pág. 267.

⁵ Id., pág. 268.

⁶ Id., pág. 267.

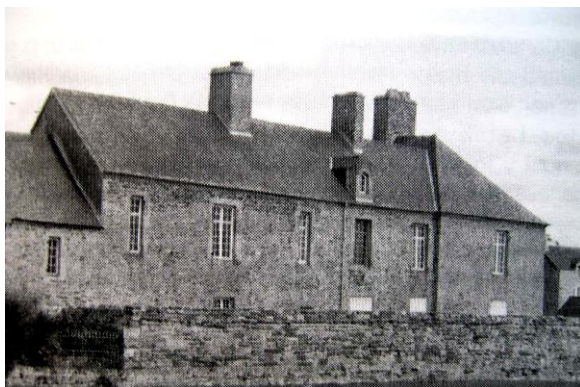
⁷ Id., pág. 299

⁸ Id., pág. 284.

decide huir de esta zona para ocultar la vergüenza de su hija, pero la naturaleza normanda no soluciona la obsesión de las dos mujeres.

Una variante del agujero es la fosa que hallamos con frecuencia al final del texto, como si simbolizara el fin de todos los personajes condenados. Tres novelas la recogen: *L'Ensorcelée* da cuenta de esta cavidad en el momento de la inhumación del cuerpo de Jeanne, cuando la furiosa muchedumbre abandona « la fosse entr'ouverte »⁹ para lapidar y perseguir a la Clotte; *Un Prêtre Marié*, cuando Sombreval, llevándose el cuerpo de Calixte, deja tras de sí la « tombe ouverte »¹⁰, y la fosa del padre Riculf, cuyo cadáver permanece « sans cercueil, la face découverte »¹¹. Constatamos que, hasta en la muerte, los personajes carecen de sosiego, sus tumbas son profanadas.

La muerte, en el universo literario de Barbey d'Aurevilly, está relacionada con el agua, uno de los elementos esenciales del paisaje « aurevillien »; se exhibe bajo diversas formas: lago, estanque, pantano, laguna, ciénaga, río, mar... Este último, ocupa un lugar poco solemne en este mundo imaginario, sólo desempeña un papel primordial en la segunda parte de *Une Vieille Maîtresse*. La playa de



Le nid d'Alcyon dans *Une Vieille Maîtresse*

Carteret influye en el destino de Hermangarde en cuanto a misteriosos presagios: el barco fantasma y la fábula de la « blanche Caroline ». El mar provoca la tenebrosa aparición de la Maricaude, con el supuesto encuentro fatídico entre la amante y la mujer.

Ryno de Marigny se encuentra en su medio, nació cerca del mar, pero para su mujer, que está acostumbrada a los salones, es un lugar de carencia y de exilio. El nido de Alcyon¹², así es como Hermangarde bautiza el castillo, se convertirá en un nido de soledad que lleva en

⁹ Op. cit., tomo I, pág. 706.

¹⁰ Id., pág. 1221.

¹¹ Op. cit., tomo II, pág. 362.

¹² En la tradición mitológica, Alción, hija de Eolo, es transformada en un pájaro con un grito de queja, desesperada por la muerte de su marido, Ceico. Simboliza lo incierto de una felicidad débil y la fugacidad del tiempo. P. GRIMAL: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986, pág. 27.

sí el germen de la destrucción, del sufrimiento, de la angustia...¹³: « Elle erra sur ce rocher où l'herbe était si courte et si glissante, et comme elle était déjà dans une position souffreteuse, elle augmenta sa souffrance »¹⁴.

Las cascadas, los torrentes – aguas vivas – no se mencionan en la obra, las que sí expresan su presencia son las aguas estancadas e inmóviles; son aguas destructoras, una amenaza para los personajes que viven en sus inmediaciones, así queda patente en *Un Prêtre Marié*, *L'Ensorcelée*, *Ce qui ne meurt pas*, *Une Page d'Histoire* y *Une Histoire sans Nom*. En la región del escritor, las muertes producidas por ahogamiento eran frecuentes, y un recuerdo de infancia atestigua esta obsesión por las aguas muertas:

« Du reste, ainsi que le canal Orfano, l'étang du Quesnay avait ses mystères. On s'y noyait très bien, et très souvent à la brune. Étaient-ce des assassinats, ou des accidents, ou des suicides, que ces morts fréquentes?... Qui le savait et qui s'en inquiétait?... L'eau silencieuse et morne venait jusqu'à la route. Y pousser un homme qui passait au bord était aisé. Y tomber, plus facile encore. Avant mon âge de douze ans, j'en avais vu déjà retirer bien des cadavres... »¹⁵

Existe un indudable magnetismo que incita a este elemento a que se alimente de personas¹⁶. El canal Orfano es la imagen del agua fatal, un símbolo del destino que lo entierra todo. En plena noche, el estanque de Stasseville alude, de nuevo, al « ténébreux y sinistre canal Orfano »¹⁷, esto es, a la Italia del siglo XVII, a Venecia y a sus máscaras.

El agua estancada es uno de los temas predilectos del autor, en *Ce qui ne meurt pas*, se relaciona con la imagen de la muerte. Una noche, Allan acude al

¹³ J. Petit señala: « Ce chapitre (Le nid d'Alcyon) marque la transformation du roman. Jamais encore d'Aurevilly n'avait décrit avec autant de précision et d'amour un paysage. N'oublions pas qu'il n'est pas venu en Normandie depuis plus de dix ans, lorsqu'il écrit ces pages; il se fie à sa mémoire d'ailleurs très fidèle et peint, comme il le dit à Trebutien « avec un pinceau trempé dans la sanguine concentrée du souvenir ». *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1329.

¹⁴ Id., pág. 429.

¹⁵ Id., pág. 884.

¹⁶ Gaston Bachelard afirma que siguiendo la tradición, el lago Stymphale era un estanque cuyas aguas desaparecían en el abismo. Una de las tareas de Heraklés fue la de matar a los pájaros del lago que se alimentaban de carne humana. BACHELARD, G.: *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, pág. 90.

¹⁷ Op. cit., tomo II, pág. 164.

estanque con la idea de cazar algunas cercetas, tira al azar y, creyendo alcanzar una cigüeña, advierte que es « Acis, le cygne favori de Camille, qu'il venait de tuer. Cela lui parut d'une signification terrible et il en frissonna comme un faible enfant »¹⁸, el agua pantanosa retiene el presente y elude el futuro, connotando circunstancias trágicas. En *L'Enfermée*, el estanque coincide con el destino funesto de Jeanne Le Hardouey; y además, no es un estanque, sino una charca donde las mujeres concurren a lavar:

« Et, de fait, le lavoir, encaissé par un côté dans l'herbe, étincelait de beaux reflets d'agate, sous le ciel d'opale d'une aube d'été. [...] Quant à l'autre côté du lavoir, comme l'eau de pluie qui le formait n'était pas contenue par un bassin pavé à cet effet, elle allait se perdre dans une espèce de grand fossé couvert de joncs, de cresson y de nénuphars »¹⁹.

En esta charca, se halla el cuerpo sin vida de la joven, especulamos que la frialdad de Jéhoël de la Croix-Jugan y las amenazas del pastor la incitan a su autodestrucción.

El agua es una amenaza constante, mas sugiere también la idea de refugio, de evasión frente a la muerte, este factor predomina en *Un Prêtre Marié*:

« Sans cette pièce d'eau qu'on appelait l'étang du Quesnay, d'une grandeur étrange et d'une forme particulière [...]. C'eût été un beau et commode manoir, voilà tout, une noble demeure [...] [qui] frappait le Quesnay de toute une physionomie! »²⁰

Sombreval se siente atraído por este elemento natural y su suicidio lo confirma cuando se precipita al estanque para ser devorado con su hija sin vida. Sobre estos lugares planea la sombra de la muerte, y, a través del cura renegado, el espacio y la maldición adquieren su plena significación. En la mayoría de las novelas, las aguas tópidas y pérfidas son una constante, portadoras de fiebre, y a la misma vez, seductoras y fatales; los únicos signos de vida son las libélulas y las ranas. Se vislumbra el tema obsesionante de la putrefacción en el que el estanque del Quesnay es « un borbier fétide [...] auquel on attribuait les fièvres putrides

¹⁸ Id., pág. 558.

¹⁹ Op. cit., tomo I, pág. 687.

²⁰ Id., pág. 883.

qui ravageaient le pays »²¹. La descripción del estanque siniestro propone una atmósfera extraña y una amenazadora soledad, y, según Bachelard, el agua estancada y dormida es anunciadora de muerte²². Su influencia en las personas es determinante en tanto y en cuanto las transforma, les confiere valores negativos, experiencia que vive Néel. En el estanque del Quesnay, una amenaza aniquiladora acecha a todo aquél que lo frecuenta, el agua retiene, encadena, se convierte en la imagen de la fatalidad; los Sombreval y Néel encuentran la destrucción, sus destinos convergen. La Malgaigne vaticina que las aguas del Quesnay son aguas peligrosas: « Les eaux de l'étang deviendront de l'huile bouillante sous les plis de ta robe flamboyante! »²³, pero, a pesar de todo, Calixte se siente atraída ineludiblemente:

« [...] elle avait longtemps [...] regardé cet étang immobile où tombaient des feuilles jaunes et parfois aussi quelque oiseau d'automne, quelque grèbe qui tirait vers Néhou et ses marias, et s'abattait, une pause, dans cet étang qui ressemblait a un marécage. Fatiguée même de cette manière de regarder, elle avait fini par fermer les yeux à l'étang, au ciel gris, aux écumes fumeuses de l'élavare, et si elle ne dormait pas, elle paraissait endormie »²⁴.

Las aguas muertas son símbolo de sueño, parecen influir en el adormecimiento de la joven heroína; su corta existencia es ya una vida de muerta; incluso antes de las predicciones de La Malgaigne, cuando los reflejos del estanque se reverberaban en su cara, y cuyas « teintes mollement vertes »²⁵ daban la impresión de una ahogada. El estanque refleja las caras como lo haría un espejo y en este espejo la Malgaigne ve el futuro de Sombreval.

El agua estancada, corrompida, « avec sa couleur d'un vert mordoré comme le dos de ses grenouilles »²⁶, es la caracterización del estanque antes que

²¹ Id., pág. 1123.

²² Gaston Bachelard asegura: « Les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes [...]. Le lac aux eaux dormantes est le symbole de ce sommeil total, de ce sommeil dont on ne veut pas se réveiller ». BACHELARD, G.: *L'eau et les rêves*, Op. cit., pág. 91.

²³ Op. cit., tomo I, pág. 955.

²⁴ Id., pág. 986. También Allan siente una extraña fascinación por el agua estancada en *Ce qui ne meurt pas*, desde su primera aparición, se sienta « à l'extrémité du jardin, sur un banc placé au bord de l'eau dormante qui, par ce côté, l'étreignait de ses plis ». Op. cit., tomo II, pág. 383.

²⁵ Op. cit., tomo I, pág. 961.

²⁶ Id., pág. 883.

la acción comience, y se relaciona directamente con la imagen de la muerte en la medida en que predice, C. Kerbrat lo denomina connotaciones simbólicas²⁷. Estos lugares que fascinan tanto al escritor conllevan la destrucción, innumerables adjetivos, con connotaciones nefastas, los describen: los pantanos se convierten en « vallées d'eau infinies, désolées, monotones », en « solitudes inondées », en « espèce d'abîme de limon perfide et dangereux » en « place d'eau tragique »...²⁸ La vieja Malgaigne había augurado a Sombreval « qu'elle le voyait prêtre, – puis marié – et puis possesseur du Quesnay [...] enfin que l'eau lui serait funeste et qu'il y trouverait sa fin »²⁹. La atracción que Sombreval siente por este refugio natural se convierte simultáneamente en rechazo, sobre todo cuando se trata de su hija, que, por una crisis de sonambulismo, deambula « du côté de l'étang »³⁰. Pasando en barca los tres - el padre, la hija y el pretendiente -, Sombreval obedecerá a un acto reflejo instintivo y se pondrá a remar con el joven para alcanzar cuanto antes la orilla. Esta atracción aciaga del agua verde, átona, absorbe todo reflejo, y en la travesía « [l]a barque verdie s'avancait mollement sur l'eau verte et y traçait un sillon que les fucus et les mousses séculaires, en se rejoignant derrière elle, avaient bientôt effacé »³¹.

El agua pura se desnaturaliza sistemáticamente, y esta metamorfosis es comparada al personaje de Lasthénie en *Une Histoire sans Nom*; marcada, como el paisaje, por el sello de la melancolía:

« Rien de plus triste que cette bourgade, malgré le vert d'émeraude de sa ceinture de montagnes boisées et les eaux courantes qui en ruissellent de toutes parts, charriant des masses de truites dans leurs bouillons d'argent »³².

De los pocos arroyos existentes en la obra, éstos están afectados por valores negativos que posibilitan que el agua se convierta en sufrimiento y en desesperanza. Lasthénie « était le muguet de cette ombre humide [...]. [Elle] avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité »³³; y el color verde gris pálido de sus

²⁷ KERBRAT, C.: *La Connotation*, Presses Universitaires, Lyon, pág. 119.

²⁸ Op. cit., tomo I, pág. 884.

²⁹ Id., pág. 907.

³⁰ Id., pág. 1018.

³¹ Id., pág. 952.

³² Op. cit., tomo II, pág. 267.

³³ Id., pág. 277.

ojos es « la nuance de la feuille du saule, l'ami des eaux! »³⁴ El agua puede ser pura y cristalina, pero también puede personificar desgracia y dolor, sobre todo cuando la asociamos a las lágrimas. Lasthénie se caracteriza por su negatividad, sus lágrimas alteran su fisonomía, sometiéndose a una lenta e inexorable metamorfosis. El agua de vida se transmuta en agua de muerte, y el cuerpo de la heroína sufre, para siempre, la marca indeleble.

Los castillos coexisten con el paisaje desde el punto de vista negativo y, generalmente, están rodeados y aislados por lagos, marismas y estanques. En *Une Page d'Histoire*, el castillo de Tournalville de los amantes incestuosos está rodeado de un lago, y los dos cisnes blancos « frémissants sur cette eau frémissante »³⁵, simbolizan a los dos amantes. El castillo de Saules, donde se desarrolla la acción de *Ce qui ne meurt pas*, está anclado « dans la glauque immobilité de ses eaux »³⁶, Barbey precisa que había que tener mucha valentía para vivir en este lugar malsano:

« Autour d'elles, en effet, l'atmosphère de ces marais avait été longtemps aussi meurtrière que celle des Maremmes de la campagne romaine, avant l'époque du drame intime dont ce château des Saules fut l'obscur théâtre »³⁷.

Bajo el signo del drama, el castillo es inseparable de su estanque, el agua interior aísla, mata³⁸. Yseult, su « hijo adoptivo » y su hija son también prisioneros del Castillo de Saules que, rodeado de marismas y de lagos, « paraissait inaccessible dans sa vaste mare bleuâtre [...]. Ceux-là qui l'habitaient pouvaient dans ce désert de terre et d'eau, se croire au bout du monde »³⁹. Descrito como un espacio aislado, apartado de toda civilización, sólo intervienen tres actores: las dos mujeres y el joven.

³⁴ Id., pág. 278.

³⁵ Id., pág. 378.

³⁶ Id., pág. 382.

³⁷ Id., pág. 382.

³⁸ Pierre Leberruyer y Jacques Petit, en su artículo *Les Eaux-mortes*, afirman que las aguas interiores son frecuentes en la obra novelesca de Barbey d'Aurevilly, y que están relacionadas con la infelicidad y con la muerte. LEBERRUYER, P. y PETIT, J.: *Les Eaux-mortes*, *Revue des Lettres Modernes*, nº1, 1966, pág. 33.

³⁹ Op. cit., tomo II, pág. 383.



Le château d'Olonde dans *Une Histoire sans Nom*

El castillo de Olonde, sepulcral y lleno de humedad, cerrado desde hace veinte años, se convierte en residencia de las tres mujeres abandonadas en *Une Histoire sans Nom*. Su descripción, parecida a la del pueblo de montaña, indica que es un lugar aislado y perdido:

« Le château était gardé par de mauvais chemins de traverse, aux ornières profondes, et aussi, une partie de l'année, par ces vents du sud-ouest qui y soufflent la pluie, comme s'il avait été bâti en ces chemins, perdus, par quelque misanthrope ou quelque avare qui aurait voulu qu'on n'y vint jamais »⁴⁰.

Las tres habitan esta fortificación, aisladas y receptoras de sus angustias y de sus propios tormentos. El castillo del Quesnay constituye también el escenario en *Un Prêtre Marié*, un lugar ensimismado, abandonado, prohibido, en ruinas, un espacio maldito desde el punto de vista social:

« L'orgueil des nobles circonvoisins brûlerait l'herbe autour de sa demeure, et l'enfermerait dans un désert où la dernière goutte d'eau de la politesse lui serait refusée. Son château se changerait en une tour de la faim – de la faim sociale! »⁴¹

No sólo el elemento agua simboliza una atmósfera de hostilidad y de amenaza, sino que existen también otros elementos naturales maléficis como la región de la landa. El espacio que el autor describe no es real, sino que su descripción es producto de su imaginación y de su infancia. Si más arriba, Barbey sostenía que había que tener valor para vivir en estos lugares, realmente, donde se demuestra coraje, intrepidez, arrojo, bravura..., es en este espacio. Paisajes desolados, solitarios y malditos, de donde nacen las leyendas más oscuras y donde el ambiente aterrador e inquietante es, a la vez, real e imaginario. Si *Un Prêtre Ma-*

⁴⁰ Id., pág. 326.

⁴¹ Op. cit., tomo I, pág. 886.

rié era la novela de las aguas muertas, *L'Ensorcelée* es la novela de las tierras inhóspitas; donde toda la comarca está interpretada bajo el signo del drama. El novelista examina los sentimientos que despiertan estos lugares: tierras incultas con sus apariciones y destinos ligados a lo sobrenatural. Esta región es el territorio que traduce y expresa una sensación de angustia, donde siempre se prodigan los peligros; no es un espacio prudente para aventurarse, sobre todo a la caída del día y cuando la bruma hace su aparición. La landa de Lessay, por sus diferentes connotaciones, es el lugar del sueño, de lo extraño, de lo sobrenatural, del miedo..., sólo unos pocos se atreven a frecuentarlo. A las características de ausencia de obstáculos, de barreras y de misterio, se añaden otras como las de soledad y de tristeza. La influencia de esta atmósfera tan devastada sobre las personas es evidente cuando leemos:

« [... maître Le Hardouey] nourrissait une bilieuse humeur, causée par la santé y par la situation d'esprit de sa femme [...]. Un jour [...] il l'avait surprise, assise par terre, son visage, ce visage presque altier, tout en larmes, et pleurant comme Agar au désert »⁴².

Todos los críticos coinciden en que Barbey ha soñado sobre un paisaje desconocido y que se ha informado para tener una visión fantástica⁴³. La landa de Lessay es comparada al infierno, los senderos que la atraviesan « s'effaçaient à mesure qu'on plongeait dans l'étendue, et on n'avait pas beaucoup marché qu'on n'en voyait plus aucune trace, même le jour. Tout était lande. Le sentier avait disparu »⁴⁴. Las siluetas de maître Tainnebouy y su compañero, que la atraviesan, son como las sombras de los muertos; es el contacto con un suelo maldito que ocasiona la misteriosa herida a su yegua Blanche, cojeando sin lesión visible ni razón aparente. A este primer incidente, se implementa la « sinistre clameur d'airain »⁴⁵ de una campana que repica la misa del cura de la Croix-Jugan. Los dos viajeros quedan fuertemente impresionados por las ondas sonoras de los nueve golpes de la campana, y Maître Tainnebouy dirá que esta zona se parece « à la fin du monde »⁴⁶. El autor ha elegido estas tierras incultas para evocar

⁴² Id., pág. 672.

⁴³ « Je sais bien sûr que je l'imagine telle qu'elle est », escribe Barbey a Trebutien hablando de la terrible landa de Lessay. LEBERRUYER, P.: *Les landes, paysage d'angoisse*, Barbey d'Aureville, Revue des Lettres Modernes, 1966, pág. 39.

⁴⁴ Op. cit., tomo I, pág. 565.

⁴⁵ Id., pág. 581.

⁴⁶ Id., pág. 581.

ostensiblemente la emoción que suscitan estos lugares: las landas del Cotentin y la de Lessay, espacios que tienen mala fama: « effrayante renommée »⁴⁷, legado procedente del pasado:

« On parlait vaguement d'assassinats qui s'y étaient commis à d'autres époques. Et vraiment un tel lieu prêtait à de telles traditions. Il aurait été difficile de choisir une place plus commode pour détrousser un voyageur ou pour dépêcher un ennemi. L'étendue, devant et autour de soi, était si considérable et si claire qu'on pouvait découvrir de très loin, pour les éviter ou les fuir, les personnes qui auraient pu venir au secours des gens attaqués par les bandits de ces parages et, dans la nuit, un si vaste silence dévoré tous les cris qu'on aurait poussés dans son sein »⁴⁸.

Este lugar manifiesta un carácter salvaje, desorganiza y perturba el orden natural del paisaje; igual sucede con los bandidos que viven en ella, que perturban a las personas tranquilas y que presentan hostilidades en este escenario de apariciones: « l'idée d'une attaque nocturne faisait trembler *le pied de frêne* dans la main du plus vigoureux gaillard qui se hasardait à passer Lessay à la tombée »⁴⁹. Este carácter amenazador del medio natural es aprovechado por los salteadores como lugar de escondite, de protección y de complicidad: « un coquin peut se coucher à plat ventre pour éviter le regard de l'homme qui passe et lui envoyer un bon coup de fusil quand il est passé »⁵⁰. En este sentido, este páramo se convierte en refugio para el marido de Jeanne Le Hardouey, tras advertir la escena dramática en la que le cuecen el corazón. El paseo lo lleva a los límites de la locura y, desde ese instante, su único regazo es este lugar inhóspito que le sirve de protección, como si los sentimientos que experimenta no admitiesen otro escenario.

El cura de la Croix-Jugan, tras su intento de suicidio, es salvado por una mujer, Marie Hecquet, refugiándole en su cabaña, un lugar apartado. Sabemos que este territorio es peligroso, pero el único personaje capaz de atravesarla es el cura de la Croix-Jugan en su potranca negra; no teme la zona y aparece como dominador, hombre y fantasma a la vez, escapando a los poderes maléficos de los

⁴⁷ Id., pág. 557.

⁴⁸ Id., pág. 557.

⁴⁹ Id., pág. 557.

⁵⁰ Id., pág. 569.

brujos: « Du pouvai! J' n'en avons pas contre li, – dit le pâtre, – il a sur li un signe plus fort que nous! »⁵¹ La abadía de Blanchelande tiene mala reputación por su situación en el interior de este páramo: « [Elle] s'élevait autrefois dans une vallée spacieuse, peu profonde, close de bois, entre les paroisses de Varenguebec, de Lithaire et de Neufmesnil »⁵². El mismo abandono sufre el albergue del « Taureau rouge », erigido siniestramente en la entrada de la landa, parecía haber sido bautizado por el diablo para conseguir su destino funesto. Por los elementos naturales que median en el albergue, presentimos que esta construcción describe una continuidad del paisaje:

« Le Taureau rouge était mal famé [...]. Si c'était, comme on le disait, un asile pour des drôles de toute espèce, pour tous les vagabonds sans aveu, que ce cabaret isolé, qui semblait bâti par le diable devenu maçon pour l'accomplissement de quelque dessein funeste »⁵³.

Su emplazamiento, en un lugar tan aciago, indica que también esté influenciado por la fatalidad, y para el viajero suponía « un danger toujours subsistant [...] dans ces espaces où dériver involontairement de la ligne qu'on suit est presque fatal »⁵⁴. Tales espacios son el teatro de escenas siniestras, donde abundan pálidas iluminaciones, colores oscuros, matices tenebrosos... La oscuridad invade la iglesia cuando Jeanne Le Hardouey ve, por primera vez, el capuchón del cura, también la sombra es más espesa cuando el cura entra en la cabaña de la Clotte, y este oscurecimiento coincide con la imagen de este espacio que llega incluso a personificarse:

« Ces lacunes de culture [...] jettent dans ces paysages frais, riants et féconds, de soudaines interruptions de mélancolie, des airs soucieux, des aspects sévères »⁵⁵.

Se ofrecen otros páramos en *Un Prêtre Marié*, la landa de Hecquet, denominada también la « Lande au Rompu »; que, según la Malgaigne, un soldado culpable de un crimen, fue enterrado en esta zona, y vuelve a errar. *Une Vieille*

⁵¹ Id., pág. 720.

⁵² Id., pág. 558.

⁵³ Id., pág. 559.

⁵⁴ Id., pág. 565.

⁵⁵ Id., pág. 555.

Maîtresse tiene resonancias próximas a la anterior novela, concretamente, un viejo marinero, cerca de un barco y a la luz de un fuego, cuenta la historia de la bella Caroline. Es el mismo tema de la «Lande au Rompu»: la bella Carolina, enterrada viva en la arena, vuelve a errar ante el exponencial temor de los habitantes.

1.2. CAMBIOS ESPACIALES Y TEMPORALES

Estas superficies naturales carecen de toda señal de vida y, concretamente, de la inexistencia de toda actividad; por este motivo, el espacio disminuye, quedando reducido a ciudades, castillos, iglesias, habitaciones, salones, coches... De una extensión tan amplia, el medio se reduce y confiere la sensación de un mundo encerrado en el espacio y en el tiempo, esto es, una especie de microcosmos. El creador concede importancia al medio y al momento, estableciendo una situación coherente entre los diferentes momentos de la historia que la convierte en verosímil.

A los lugares representados, les corresponden unos personajes que, por sus movimientos y sus desplazamientos, desempeñan un papel relevante en la elaboración del espacio y, por esta circunstancia, nos interesamos en la interacción entre personajes y lugares. En *Une Vieille Maîtresse*, Vellini, en el Bas-Hamet, construye el espacio y, en este sentido, la morada de Carteret se caracteriza por ser un lugar cerrado y prohibido. En *Un Prêtre Marié*, un lugar como el Quesnay, por sí sólo, no tiene ningún sentido si no existen personajes como Sombreval que imprimen su impronta. Lo trágico de este héroe viene de un presagio, cuya trayectoria espacial se inicia en su pueblo natal, para acabar, tras Coutances y París, en el mismo lugar de origen (Quesnay); por lo tanto, el personaje construye el espacio.

En contraposición a lugares naturales, Barbey d'Aurevilly, en reiteradas ocasiones, menciona París, pero sobre todo, el «faubourg Saint-Germain», lugar donde se localizan todos los apartamentos femeninos de la obra: *Le Plus Bel Amour de Don Juan* ofrece «Une douzaine de femmes du vertueux faubourg Saint-Germain»⁵⁶; en *Une Vieille Maîtresse*, los recién casados – Ryno y

⁵⁶ Op. cit., tomo II, pág. 61.

Hermangarde – abandonan París, esencialmente para distanciarse de la Malagueña, mas regresan de nuevo a la capital. La imagen de París es banal en *Un Prêtre Marié*, es un espacio de decadencia, de traición, de transformación, y donde Sombreval hace fortuna.

La evocación de París, en *La Vengeance d'une Femme*, como lugar de desenfreno y de lujuria, se sitúa concretamente en la calle Basse-du-Rempart, donde la prostituta conduce a su cliente por una sórdida callejuela:

« [...] qui, dans ce temps-là, méritait bien son nom de Rue Basse, car elle était moins élevée que le sol du boulevard, et formait une excavation mal éclairée et noire dans laquelle on descendait du boulevard par deux escaliers qui se tournaient le dos, si on peut dire cela de deux escaliers. Cette excavation qui n'existe plus et qui se prolongeait de la rue de la chaussée-d'Antin à la rue Caumartin, devant laquelle le terrain reprenant son niveau, cette espèce de ravin sombre, où l'on ne risquait à peine le jour, était fort mal hanté quand venait la nuit. Le Diable est le Prince des ténèbres, il avait là une de ses principautés »⁵⁷.

La connotación de la calle es negativa: « ravin sombre », « une principauté du diable » « fort mal hanté », todas estas locuciones pertenecen a un mismo campo semántico, hacen referencia al temor y al horror, y confieren el carácter de un lugar sospechoso, oscuro y sórdido. Descender « du boulevard par deux escaliers » refuerza el aspecto siniestro, y a pesar de que se sitúa en el plano físico; en el plano moral, es una bajada al infierno. La calle Basse-du-Rempart constituye una zona reservada, de fortificación, oculta a los ojos de la gente honesta. Tressignies y la duquesa se hallan en un lugar poco recomendable, es un lugar pernicioso por la profesión que se ejerce:

« Tressignies, qui croyait qu'elle allait prendre la rue de la Chaussée-d'Antin, étincelante de ses mille becs de lumière, vit avec surprise tout ce luxe piaffant de courtisane, toute cette fierté impudente de fille enivrée d'elle-même et des soies qu'elle traînait, s'enfoncer dans la rue Basse-du-Rempart, la honte du boulevard de ce temps! »⁵⁸

⁵⁷ Id., pág. 232.

⁵⁸ Id., pág. 234.

La oposición entre las dos calles: Rue Basse-du-Rempart, calle oscura frente a la calle de la Chaussée d'Antin, calle iluminada, establece la relación, por extensión, entre la vida y la muerte.

Valognes es otra ciudad descrita en *Le Dessous de Cartes*, que se define como « Cette monotonie était effroyable. On a souvent parlé – et que n'a-t-on point dit! – du cercle étroit dans lequel tourne la vie de province ». ⁵⁹ Aquí, durante cuatro años, Mme de Stasseville fue la amante de Karkoël. Esta ciudad



Le château de Tourlaville dans *Une Page d'Histoire*

aparece también en *Le chevalier Des Touches*, retratada como « déserte et morne [...] aisée, indolente et bien close » ⁶⁰.

El castillo es un lugar de refugio para la nobleza, donde los personajes ocultan actos sospechosos: el incesto de los Ravalet en el castillo de Tourlaville, el de Yseult y Allan en el de Saules; el embarazo ilegítimo en el castillo de Olonde; el adulterio en el castillo de Sierra-Leona; el crimen pasional en el castillo de Savigny; el castillo del Quesnay, donde Sombreal esconde su apostasía; y el castillo de Touffedelys que sirve de refugio a los « Chouans » ⁶¹, perseguidos por los « Bleus » ⁶². Muchas de estas fortificaciones se convierten en ruinas o desaparecen: « le château de Haut-Mesnil s'était écroulé, et la Révolution en avait dispersé les ruines » ⁶³, « ce pauvre château [des Touffedelys] ruiné, il ne reste pas maintenant une seule pierre! » ⁶⁴, el castillo del Quesnay

⁵⁹ Id., pág. 135.

⁶⁰ Op. cit., tomo I, pág. 745.

⁶¹ « Chouan »: (de Jean Cottureau, dit Jean Chouan, chef des insurgés). « Insurgé royaliste des provinces de l'Ouest (Bretagne, Maine) pendant la Révolution ». *Le Petit Larousse Grand Format, Larousse*, Paris, 1992, pág. 223.

⁶² « Bleu »: « Soldat de la République, vêtu d'un uniforme bleu, pour les vendéens, pendant la période révolutionnaire ». *Le Petit Larousse Grand Format, Larousse*, Paris, 1992, pág. 146.

⁶³ Op. cit., tomo I, pág. 632.

⁶⁴ Id., pág. 778.

« n'existe plus »⁶⁵, « Si on l'avait jugé par ce qui restait des constructions de ce château [de Saules], malheureusement en ruines aujourd'hui... »⁶⁶ La ruina de estas fortalezas representa una metáfora anticipada del fracaso o de la muerte, sus descripciones son sumamente elocuentes: « le château des *Quesnes*, avec sa blancheur et sa carrure de sépulcre »⁶⁷, el castillo de Savigny « endormi, morne et blanc sous la lune comme une chose morte »⁶⁸, donde Delphine de Cantor es enterrada por su marido y su doncella; en definitiva, son castillos que anuncian, todos ellos, el castigo y la muerte.

En el mundo trágico de Barbey, no existe lugar de protección ni de seguridad, la iglesia no va a desempeñar el papel de lugar místico ni de recogimiento, sino todo lo contrario, es el espacio donde sucede la tragedia. La violación de Lasthénie se anuncia en este santuario, la iglesia de Saint-Germain-des-Près es testigo de la confesión de « la petite masque », la misteriosa muerte del cura de la Croix-Jugan sucede en la iglesia de Blanchelande, la iglesia de Néhou se sitúa bajo el signo de la hostilidad por la escandalosa aparición de los Sombreval.

La aristocracia siempre se reúne en un salón privado, lugar cerrado, por lo que los espacios públicos no existen, e incluso está prohibido mirar al exterior: « les jeunes filles, massées dans les embrasures, causaient entre elles, le front penché sur leurs festons »⁶⁹, dicotomía entre interior y exterior. El salón es un lugar de conversación y de intrigas amorosas, y en algunas ocasiones, es un lugar sombrío, convirtiéndose, como todos los espacios « aurevilliens », en un lugar nefasto.

La habitación es un lugar privado, de sensualidad muda, de frustración y de recogimiento para los personajes débiles (Léa, la condesa de Anglure, Hermangarde, Calixte, Lasthénie, Camille de Scudemor), que se enclaustran en sus habitaciones. También es una superficie para el erotismo, en *La Vengeance d'une Femme*, Tressignies « se mit sans façon sur le canapé, attirant entre ses genoux cette femme qui avait ôté son chapeau et son châle »⁷⁰, o donde expiran todos los deseos y surgen todas las perversiones: lacrar el sexo de Hortense de ***

⁶⁵ Id., pág. 883.

⁶⁶ Op. cit., tomo II, pág. 382.

⁶⁷ Op. cit., tomo I, pág. 982.

⁶⁸ Op. cit., tomo II, pág. 112.

⁶⁹ Id., pág. 140.

⁷⁰ Id., pág. 237.

o el de La Púdica. La habitación constituye el lugar de castigo en el que la culpable paga su transgresión al precio de la tortura: el martirio de Calixte, el lento suicidio de Lasthénie con alfileres, el envenenamiento consentido de Delphine de Cantor; por lo tanto, todo deseo vivido en un lugar cerrado provoca la muerte.

Los personajes « aurevilliens » se desplazan poco, y cuando lo hacen, lo realizan por motivos precisos, experimentando una inconstancia y una insatisfacción (Brassard viaja en una diligencia, la cohabitación tan estrecha entre Allan, Yseult y Camille se convierte en tortura). Cuanto más disminuye el espacio, más se intensifican las sensaciones, Mme de Ferjol y su hija huyen del pueblo para ocultar el embarazo, el coche que las transporta es comparado a un ataúd: « la voiture qu'ils menaient, refermait presque une morte »⁷¹. Lasthénie se encuentra en un estado de debilidad extrema y su progenitora tiene pensamientos funestos, desea un aborto provocado por el traqueteo del coche: « cette chaise de poste [...] pendant toute la route lui avait fait l'effet d'un cercueil »⁷².

Los principios descriptivos, voluntariamente lentos en la arquitectura aparente de la obra creativa de Barbey d'Aurevilly, están repletos de indicaciones y de fechas. En *Une Vieille Maîtresse*, se nos indica el tiempo de una forma indefinida: « Une nuit de février 183... »⁷³, lo mismo que « C'était vers les dernières années de la Restauration »⁷⁴. En *Le Rideau Cramoisi*, el narrador afirma « J'avais donc dix sept ans et je sortais de l'école militaire »⁷⁵, para llegar al punto culminante y trágico de su relato: « C'était une nuit »⁷⁶. El narrador de *Le Bonheur dans le Crime* subraya « J'étais un des matins de l'Automne dernier à me promener au Jardin des Plantes en compagnie du docteur Torty »⁷⁷. Barbe de Percy obliga a trasnochar a sus amigos un poco más de lo habitual para narrarles la desaparición del caballero Des Touches. Eventualmente, el autor es más preciso en sus indicaciones, en *Une vieille maîtresse*, Ryno cuenta a Mme de Flers sus aventuras amorosas, tras una noche en la ópera, entre la una de la mañana y el alba. La narración de *Le Chevalier Des Touches* empieza a las nueve y cuarto de la noche:

⁷¹ Id., pág. 327.

⁷² Id., pág. 328.

⁷³ Op. cit., tomo I, pág. 205.

⁷⁴ Id., pág. 745.

⁷⁵ Op. cit., tomo II, pág. 25.

⁷⁶ Id., pág. 50.

⁷⁷ Id., pág. 81.

« la pendule se mit à marquer le quart après neuf heures avec un bruit sec »⁷⁸, y se acaba a las dos de la mañana⁷⁹. Es habitual, en *Les Diaboliques*, que el público permanezca presente, y, por sus intervenciones, haga más verosímil estas anotaciones temporales. La narración, en *Le Rideau Cramoisi*, dura el tiempo de una parada de la diligencia. Un final de mañana basta para *Le Bonheur dans le Crime* y una velada, para *Le Dessous de Cartes*. A maître Tainnebouy, la travesía de la landa de Lessay le permite exponer las desgracias de « la hechizada ». El período religioso es lo primero que se introduce en *Une Histoire sans Nom*: « le premier dimanche de Carême [...] entre vêpres et complies »⁸⁰, la mención de la Cuaresma es significativo, es un momento de la liturgia cristiana, grave y triste, en el que el fiel tiene que hacer abstinencia. Estas precisiones temporales indican cierta verosimilitud de la obra « aurevillienne », en suspense entre la realidad y la fantasía, como el crepúsculo entre la luz y la oscuridad. El crepúsculo es la imagen temporal de la zona intermedia por excelencia en la obra de Barbey d'Aurevilly, que merece un estudio más extenso.

Muchos acontecimientos tienen lugar en el crepúsculo y en la nocturnidad, siempre acechados de amenazas. *L'Enfermée* se inicia con un doble ocaso, el del sol que se oculta y el de los « Chouans » vencidos en el combate de La Fosse:

« Il tourna vers le soleil du soir, qui, comme un bourreau attendri, semblait lui compter avec mélancolie le peu d'instants qui lui restaient à vivre, un regard d'une lenteur altière; et ses yeux, qu'il allait fermer à jamais, luttèrent, sans mollir, avec le disque de rubis de l'astre éblouissant encore »⁸¹.

La aparición del crepúsculo en su movimiento es el estadio intermedio, entre el día y la noche, la vida y la muerte. La intervención de Allan, en *Ce qui ne meurt pas*, se localiza en este período: « Le soleil – un soleil d'août – n'atteignait plus qu'un rayon oblique les eaux tièdes de ces lacs multipliés qui, tout le jour, avaient été ses miroirs ardents »⁸².

⁷⁸ Op. cit., tomo I, pág. 765.

⁷⁹ Id., pág. 864.

⁸⁰ Op. cit., tomo II, pág. 267.

⁸¹ Op. cit., tomo I, pág. 588.

⁸² Op. cit., tomo II, pág. 384.

En *À Un Dîner d'Athées*, la caída del día es la única marca temporal, como en la mayoría de las novelas, en la que existe un desmesurado predominio del esquema crepuscular, y Mesnilgrand aprovecha el oscurecer para introducirse en el hogar de la Rosalba:

« Le jour tombait depuis quelques instants dans les rues de la ville de *** [...]. Cette nuit des églises, que devance un peu la mort définitive du jour au dehors, n'en fait guères nulle part fermer les portes »⁸³.

Esta oscuridad, evocada un instante después de la muerte del día, decide el tono de la obra y transmite un color sombrío a la historia que comienza a mediodía. Esta tenebrosidad puede expresar el espíritu ateo del héroe como una condición general del ser humano, en la que el cristianismo se convierte en una religión de la oscuridad:

« Jamais, à aucune heure de la journée, les églises de province ne sont plus hantées par ceux qui les fréquentent qu'à cette heure vespérale où les travaux cessent, où la lumière agonise, où l'âme chrétienne se prépare à la nuit, - à la nuit qui ressemble à la mort et pendant laquelle la mort peut venir. A cette heure-là, on sent vraiment très bien que la religion chrétienne est la fille des catacombes et qu'elle a toujours quelque chose en elle des mélancolies de son berceau. [...] ces nuits mystérieuses des nerfs vides, qui répondent certainement au plus profond besoin de l'âme humaine, car si, pour nous autres, mondaine et passionnés, le tête-à-tête en cachette avec la femme aimée nous paraît plus intime et plus troublant dans les ténèbres, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les âmes religieuses avec Dieu, quand il fait noir devant ses tabernacles, et qu'elles lui parlent, de bouche à oreille, dans l'obscurité? »⁸⁴

El destino de ciertos personajes « aurevilliens » se sitúa frecuentemente en la caída del día, connotando el declive de sus vidas, como sucede en *Le Dessous de Cartes*: « Le jour baissait, un jour rose qui se teignait enfin de noir, comme les vies heureuses »⁸⁵.

⁸³ Id., pág. 173.

⁸⁴ Id., págs. 173-174.

⁸⁵ Id., págs. 131.

La muerte es una evidencia crepuscular que niega la luz y la vida, esta vida solar ha sido tan íntimamente asociada a la vida humana, tan cargada de poesía humana, que estamos tentados de emplear un lenguaje metafórico con resonancia humana. La utilización de esta imagen crepuscular parece acompañar, circunstancialmente, al ser humano que contempla con tristeza o determinación la desaparición de la luz. En contraposición, el sol representa la vida victoriosa, « la résurrection éternelle » como asevera M. Eliade.⁸⁶ No obstante, el sol puede ser también cómplice de la muerte, así queda reflejado en el pasaje que ofrece *Le Chevalier Des Touches*:

« Le soleil, qui brillait en face, dut mêler la férocité de son éblouissement à la torture de cet étrange supplicié, qui allait ainsi par les airs! Le malheureux avait commencé par crier comme une orfraie qu'on égorge »⁸⁷.

Incluso una luz nefasta puede ser motivo de decapitación: « Un jour triste [...] tombait, dans cette salle sombre, sur leurs nuques, comme une guillotine de lumière »⁸⁸. Una metáfora similar queda patente en *Le Dessous de Cartes*, en la que « la pourpre du jour mourant » daba a Herminie « l'air d'une tête de victime, réfléchié dans un miroir qu'on aurait dit étamé avec du sang »⁸⁹.

En *Léa*, el deseo de Réginald en profanar a la protagonista tiene lugar a la caída del día, cuando « la frange cramoisie qui bordait le ciel à l'horizon était toute rongée »⁹⁰, y se concretiza más tarde sobre la terraza del castillo, durante una noche de agosto « où il y avait du crime et des plaisirs par toute la terre »⁹¹. La agonía que sufre la joven, envuelta en « un grand châle de couleur cerise » y que parece « une blanche morte dans un suaire de pourpre »⁹², se asemeja a esta atmósfera crepuscular cuyo « coucher de soleil, [...] a l'air d'un mort »⁹³. Este símil permite expresar la valoración negativa que se establece entre la naturaleza y el ser humano.

⁸⁶ M. Eliade considera que el sol es « le prototype du mort qui ressuscite chaque matin ». ELIADE, M.: *Traité d'histoire des religions*, Éd. Payot, Paris, 1990, pág. 124.

⁸⁷ Op. cit., tomo I, pág. 856.

⁸⁸ Op. cit., tomo II, pág. 312.

⁸⁹ Id., pág. 160.

⁹⁰ Op. cit., tomo I, pág. 40.

⁹¹ Id., pág. 41.

⁹² Id., pág. 40.

⁹³ Id., pág. 39.

La disipación solar se percibe como algo irremediable y, en este ambiente, Allan, protagonista de *Ce qui ne meurt pas*, aparece echado sobre un banco, imaginando un amor que puede ser criminal e imposible:

« Allan resta si longtemps sur le banc où il s'était étendu qu'il ne s'aperçut du tomber du jour que quand le dernier pan de la robe purpurine du soir ne flottait plus à l'horizon, où il traîne souvent encore quand le soleil a disparu. L'obscurité, qui engloutit tous les objets, était d'un tel accord avec ses pensées qu'il serait resté encore longtemps à la même place, s'il n'avait pas entendu des pas près de lui »⁹⁴.

El segundo encuentro de los amantes en la cueva del « Tombeau du Diable », tiene lugar durante un lapso de tiempo tan querido por el autor, escena que se sitúa en *Une Vieille Maîtresse*, donde Vellini elige este antro para encontrarse con Ryno:

« Le jour expirait dans le crépuscule. Elle avait allumé sous la voûte du noir souterrain une de ces torches de résine semblables à celles que les pêcheurs penchent la nuit au bord de leurs barques, pour tromper le poisson qu'ils pêchent. Elle le regardait à cette lueur rougeâtre... »⁹⁵

La llegada de Hermangarde de Polastron a Carteret coincide con la atmósfera crepuscular y el mar, ambiente fuertemente connotado:

« Ce fut le soir... un soir d'été, aride et brûlant [...]. Ils plongeaient alors dans ce bras de mer, uni comme une rivière, qui est la limite de Carteret. Le soleil avait disparu, il y avait une heure. Mais ce n'était pas le couchant qui était de pourpre, c'était le crépuscule tout entier. Des vapeurs d'un incarnat mourant noyaient l'horizon sur lequel ressortaient les lignes altières de la noire falaise; et la mer qui montait alors [...] semblait rouler un varech de roses dans l'albâtre de ses écumes, sous cet air empourpré qui pénétrait tout de sa nuance victorieuse, qui circulait autour de tout, comme le sang ému de la nature immortelle »⁹⁶.

⁹⁴ Op. cit., tomo II, pág. 389.

⁹⁵ Op. cit., tomo I, pág. 502.

⁹⁶ Id., pág. 372.

Escena mítica, con la agonía del día, situándonos en un contexto que predice las agonías que están por venir. El « sang ému de la nature immortelle », será comparado al signo de la agonía de Hermangarde.

El atardecer es, en efecto, propicio a la duda, a la incertidumbre, al drama; crisis que expresa perfectamente la imagen del ocaso, y es sinónimo de lo desconocido que conlleva a una determinada inquietud por la aparición de fuerzas malignas, así lo expresa el narrador en *Une Histoire sans Nom*:

« Tout, dans cette église sévère de style et où la nuit entrait lentement, vague par vague, plus profonde de minute en minute, donnait un très grand caractère à la parole de ce prédicateur. Les statues des Saints, alors voilées sous les draperies dont on les couvre pendant le Carême, ressemblaient à de mystérieux et blancs fantômes, immobiles le long de leurs murs blancs, et le prédicateur, dont la silhouette indistincte s'agitait sur le blanc pilier contre lequel la chaire était adossée, en semblait un autre. On eût dit un fantôme prêchant des fantômes. Même, cette voix tonnante, d'une si puissante réalité et qui semblait n'appartenir à personne en paraissait d'autant plus la voix du Ciel... L'impression de tout cela saisissait »⁹⁷.

Es « le soleil oblique du couchant »⁹⁸ el que inicia la entrada del narrador y del lector en *L'Ensorcelée*, y, bajo « les derniers rayons du soleil couchant qui tombaient en biais sur la sombre forêt de Cerisy »⁹⁹ aparece el cura de la Croix-Jugan. También el decisivo encuentro de Le Hardouey con los brujos sucede a la hora en que « les empâtements rouges du couchant devenu venteux s'éteignaient et que la lande commençait d'être obscure »¹⁰⁰. Las crónicas de una muerte anunciada coinciden con los reiterados ocasos del sol.

A menudo, las descripciones del crepúsculo traducen un momento clave en la evolución de los personajes, Néel de Néhou es avisado de la impostura de Sombreval, en *Un Prêtre Marié*, y se convierte en cómplice de su delito sacrílego; a la misma vez, asiste a la agonía del sol con tristeza, cuyos valores sucumben:

⁹⁷ Op. cit., tomo II, pág. 269.

⁹⁸ Op. cit., tomo I, pág. 559.

⁹⁹ Id., pág. 585.

¹⁰⁰ Id., pág. 678.

« Le soleil venait de se coucher et, en se couchant, il avait enlevé à ces parages, solitaires et sinistres, au soir, le peu de vie qu'ils avaient quand, avant de tomber tout à coup et de disparaître, il envoyait par quelque trou des haies d'épine noire défoncée l'aumône d'un dernier rayon au miroir épais de ces fanges »¹⁰¹.

Barbey sitúa su obra bajo el signo de un sol fúnebre, de una luz agonizante, cuya forma de percepción intuitiva del mundo revela pesimismo. Las descripciones de la fugacidad solar son fundamentalmente nefastas, *Le Rideau Cramoisi* empieza por una escena crepuscular que sirve como escenario para excitar la imaginación, para preparar la atmósfera de la historia: « Il était environ cinq heures du soir. Le soleil éclairait de ses feux alentis une route poudreuse »¹⁰². La originalidad de este principio consiste en el paso del tiempo, del atardecer a la oscuridad, asociándose al desplazamiento espacial de la diligencia que avanza deprisa. Este cambio, a la vez temporal y espacial, confiere al narrador una alucinación, un desajuste en los sentidos:

« [...] le jour déclinant nous versa son silence dans son crépuscule. La nuit, qui, en automne, semble tomber à pic du ciel, tant elle vient vite [...] je prenais à peine garde aux objets extérieurs, qui disparaissaient dans le mouvement de la voiture, et qui semblaient courir dans la nuit, en sens opposé à celui dans lequel nous courions. Nous traversâmes plusieurs petites villes [...]. La nuit devint noire comme un four éteint, - et, dans cette obscurité, ces villes inconnues par lesquelles nous passions avaient d'étranges physionomies et donnaient l'illusion que nous étions au bout du monde... »¹⁰³

El primer episodio de *À Un Dîner d'Athées* transcurre en una pequeña iglesia situada bajo el signo de la oscuridad: « nuits mystérieuses des nefes vides », « noir du chœur », « ténèbres d'une église muette »¹⁰⁴. Esta oscuridad prefigura una situación oscura, secreta, ambigua, protagoniza la no identificación del objeto que Mesnilgrand entrega al cura. Excepcionalmente un relato, *Le Bonheur dans le*

¹⁰¹ Id., pág. 1112.

¹⁰² Op. cit., tomo II, pág. 22.

¹⁰³ Id., pág. 18.

¹⁰⁴ Id., pág. 174.

Crime, se sale del típico escenario crepuscular y sombrío, en el que el narrador evoca la luminosidad de la situación:

« Ils étaient superbes, en s'éloignant ainsi, sous les rayons du soleil de midi, dans la majesté de leur entrelacement, ces deux êtres... Et voilà comme ils regagnèrent l'entrée de la grille du jardin et remontèrent dans un coupé, étincelant de cuivres et d'attelage, qui les attendait »¹⁰⁵.

La pareja, abandonando la supuesta ciudad de Valognes hacia París, es presentada en una especie de apoteosis luminosa que escapa a la atracción nefasta del crepúsculo. Conviene diferenciar a los habitantes que duermen, esto es, los que se hallan fuera del sistema del deseo frente a los que velan y actúan. En *Le Rideau Cramoisi* y *Le Bonheur dans le Crime*, lo que la noche procura a los personajes principales es una comunión amorosa, sentimental y carnal, y en este sentido, la noche simboliza la fusión en la que se realiza el deseo de no ser uno mismo.

El crepúsculo nos transporta a un suspense: ¿qué acontecerá tras el ocaso? El crepúsculo tiene un innegable valor poético en el siglo XIX¹⁰⁶. La estructura de los principios de la novelas de Barbey obedece a las reglas de la dramaturgia: ruina, desolación, caída, crepúsculo..., iniciándose con una descripción crepuscular: « le couchant », « le soleil oblique », « le déclin du jour », « l'heure vespérale », « le chien-et-loup »..., un campo semántico dedicado a la decadencia, en que se acaba un ciclo natural y se inicia otro. La noche es el mundo de la posibilidad infinita, tenebrosidad en la que una vida intensa se manifiesta; los acontecimientos más solemnes de la vida suceden de noche¹⁰⁷. La

¹⁰⁵ Id., pág. p. 87.

¹⁰⁶ Para Michel Collot, « ce que l'horizon crépusculaire offre au regard du poète postromantique, c'est le spectacle du détournement des dieux, mais aussi l'image anticipée de sa propre mort [...]. L'érotisme morbide de la fin du siècle fait ainsi converger vers l'horizon crépusculaire l'appel du plaisir et celui de la mort, extinction du désir et le désir de s'éteindre ». COLLOT, M.: *L'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988, tomo. I, págs. 87, 95.

¹⁰⁷ « La nuit pour les Grecs était la fille du Chaos et la mère du ciel et de la terre. Elle engendra également le sommeil et la mort les rêves et les angoisses, la tendresse et la tromperie. La nuit est dans la conception celtique du temps, le commencement de la journée comme l'hiver est le début de l'année. La nuit symbolise le temps de gestations, de germinations, des conspirations, qui vont éclater au grand jour en manifestations de vie. Elle est riche de toutes les virtualités de l'existence. Mais entrer dans la nuit, c'est revenir à l'indéterminé où se mêlent cauchemars et montrent les idées noires. Elle est l'image de l'inconscient et dans le sommeil de la nuit, l'inconscient se libère. Comme tout symbole, la nuit présente un double aspect, celui des ténèbres où fermente le devenir, celui de la préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie ». CHEVALIER, J. et GHEENBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1969.

noche es propicia al recogimiento, y el sublime silencio hace perceptible las confidencias que los ruidos del día ahogarían. El escritor de *Le Rideau Cramoisi* compara la calle al fondo de un pozo, cuyos atributos « sombre », « ombre » los utiliza con frecuencia para expresar las cualidades de la noche. El relato anticipa, con estos adjetivos, los acontecimientos que van a suceder debido a la evocación de aspectos relacionados con la destrucción: « Et je regardai dans le trou d'ombre au fond duquel était la rue, car il faisait très sombre cette nuit là. On ne voyait point le pavé »¹⁰⁸. Los dramas se manifiestan en la tenebrosidad, cuya noche es sinónimo de desastre: « l'âme chrétienne se prépare à la nuit – à la nuit qui ressemble à la mort et pendant laquelle la mort peut venir »¹⁰⁹.

Generalmente, la mayoría de las escenas se sitúan en un ambiente que les transmite una grandeza solemne y misteriosa; las noches están llenas de angustias y de aterradoras sombras, y los paisajes se conciben en una desolación estremecedora.

2. MARCAS CORPORALES

Desde el primer instante, las marcas corporales invaden el universo narrado de Barbey; la literatura clásica y moderna consideran de mayor trascendencia los estudios espirituales y psicológicos, pero el autor suscita un desmedido interés por las marcas corporales¹¹⁰. Como Balzac y Stendhal, Barbey expresa las características espirituales de sus personajes mediante las marcas corporales. La obsesión del novelista por los fenómenos fisiológicos está presente en muchas de sus obras. En *Un Prêtre Marié*, Calixte, desde su nacimiento, lleva impresa, sobre su pálida frente, una cruz roja, recuerdo de la culpabilidad de su progenitor. Esta señal se colorea « d'un ton de sang plus âpre »¹¹¹ cuando desvela esta cruz hábilmente disimulada a Néel, y, bajo el efecto de la emoción, el joven se precipita a tapárselo, declarando e intensificando aún más su amor:

¹⁰⁸ Id., pág. 54.

¹⁰⁹ Id., pág. 173.

¹¹⁰ J. Petit sostiene que las frecuentes descripciones del cuerpo en la obra de Barbey reflejan el gran interés que tenía por la medicina y por la fisiología, e insiste sobre la influencia que tuvo de su tío, Jean-Louis Pontas-Duméril que era médico en Valognes. Sus conocimientos le servirán para utilizarlos en literatura y los empleará mejor que cualquier contemporáneo suyo. PETIT, J.: *Barbey d'Aurevilly critique*, Les belles-Lettres, notes et variantes 2 y 3 pág. 81.

¹¹¹ Op. cit., tomo I, pág. 990.

« Il avait fait jaillir [le sang] de la pudeur jusque dans ces joues pâles et changeantes, jusque sous ce bandeau écarlate, moins rouge que ce qu'on voyait de ce front! Au dernier mot de Néel, Calixte – soudainement et sans transition – s'était comme illuminée de rougeur! Du pied de ses cheveux blonds relevés jusqu'aux attaches de son cou, ce n'était partout qu'une nuance céleste; elle était devenue aurore! Et ce fut si beau et si rapide, cette incandescence d'un sang vierge, que Néel se crut aimé »¹¹².

Este fenómeno corporal manifiesta los vicios espirituales de los seres humanos, como la duquesa de Sierra-Leona en *La Vengeance d'une Femme*.

2.1. CASOS FISIOLÓGICOS

Barbey d'Aurevilly, que sentía una notable atracción por la medicina, ha buscado los casos fisiológicos más extraños. Inusitado en la literatura, el autor traza clínicamente afecciones, intoxicaciones, enfermedades..., cuyos personajes sufren y que pronto, a través de diversos mecanismos, desembocan en la muerte.

La novela titulada *Léa* es un caso médico, cuya protagonista está enferma, y bajo la constante amenaza de una ruptura del aneurisma, fallece instantáneamente con un beso. *Le Rideau Cramoisi* introduce el desenlace de esta novela con más audacia, la heroína no muere con un beso, sino con un abrazo. Este personaje es diferente, médicamente es curioso; su actitud, desde el principio del relato, es la de una enferma y su comportamiento ambivalente le confiere su poder novelesco. El contacto social con otras personas es nulo y, cuando tiene la oportunidad de comunicarse, su relación se invade de una emotividad trascendental. El mismo tema surge en *Le Dessous de Cartes*, cuando el narrador indica que la tos de la joven heroína, Herminie, « sonnait la mort »¹¹³, debido a que sus pulmones tenían profundas lesiones. La condesa de Savigny es envenenada por Hauteclair y declara al doctor Torty: « ce n'est pas un accident que ma mort, c'est un crime. [...] elle m'a empoisonnée! »¹¹⁴ La descripción clínica, que el narrador ofrece, es poco precisa, la enferma sufre de un « mal vague et compliqué

¹¹² Id., pág. 991.

¹¹³ Op. cit., tomo II, pág. 165.

¹¹⁴ Id., pág. 118.

plus dangereux qu'une maladie sévèrement caractérisée »¹¹⁵; la imprecisión es lo que nos cautiva:

« Il y avait plus de deux mois que j'allais voir la comtesse, dont la santé ne s'améliorait pas et présentait de plus en plus les symptômes de cette débilitation si commune maintenant, et que les médecins de ce temps énervé ont appelée du nom d'anémie »¹¹⁶.

En *La Vengeance d'une Femme*, el novelista describe las manifestaciones de la enfermedad venérea que la duquesa de Sierra-Leona ha contraído voluntariamente a causa de la cual muere: « Elle s'était cariée jusqu'aux os... »¹¹⁷. Algunos personajes como la Clotte, en *L'Ensorcelée*, – personaje secundario – ofrece una parálisis, como el defecto físico que presenta la condesa de Stasseville en *Le Dessous de Cartes*: « [Elle] avait un défaut à la taille, qui pouvait à la rigueur passer pour un vice »¹¹⁸.

Calixte, heroína de *Un Prêtre Marié*, soporta, desde su nacimiento, un signo en la frente, en forma de cruz, como testimonio del crimen de su padre, pero también es víctima de una extraña enfermedad que es provocada por una crisis de catalepsia y sonambulismo, tema que ya hemos tratado en el capítulo anterior. Sombreval, ante Néel, responde a las causas de su enfermedad:

« J'ai, depuis que Calixte est au monde, pétri cette tête, pétri ce cœur, et y mettre de l'amour pour un beau jeune homme est plus difficile que d'y mettre la vie – ce problème, cet effort de mes derniers jours »¹¹⁹.

Finalmente, muere por un ataque de tétanos, que el escritor describe con la precisión de un médico. En *Une Histoire sans Nom*, la joven heroína es violada en una crisis de sonambulismo y queda embarazada sin entender nada. La trama del drama estriba en que la progenitora quiere saber y la hija es incapaz de revelar el secreto, puesto que tampoco lo sabe. Caso extraño, al menos para la medicina

¹¹⁵ Id., págs. 100-101.

¹¹⁶ Id., pág. 110.

¹¹⁷ Id., pág. 263.

¹¹⁸ Id., pág. 145.

¹¹⁹ Op. cit., tomo I, pág. 1011.

de este tiempo en el que se profundiza mucho en su soledad, el personaje se oscurece en la locura y, consecuentemente en la muerte.

La perturbación mental, con todo su misterio patológico, fascina a Barbey d'Aurevilly. La madre del cura Méautis, por la pérdida de su hija de catorce años, se encuentra en un estado melancólico de estupor:

« Du coup la malheureuse femme devint folle, mais d'une folie aussi déchirante que son malheur [...]. Comme tous les fous tristes¹²⁰, elle restait constamment à la même place, assise par terre ou sur ses talons, s'usant la tempe contre le mur où l'on avait été obligé de clouer un bout de matelas pour qu'elle ne se brisât pas la tête »¹²¹.

El final de la novela *Le Chevalier Des Touches* deja bien claro el delirio del protagonista, el cual es internado en « une maison de fous, où il vivait depuis plus de vingt ans »¹²². El propio autor lo visita más tarde en el hospicio del « Bon Pasteur », en Caen, sosegado, pero irremediabilmente encerrado en su demencia: « il se croyait gouverneur de ville, âgé de deux mille ans »¹²³. Pero, antes de su hospitalización, varios datos son significativos: no se confiaba a nadie, era un idealista apasionado y, en la acción, era fuente de una desmesurada valentía.

Algunas caras están marcadas por un signo, como Calixte, y otras son objeto de una herida. El rostro del cura de la Croix-Jugan, en *L'Ensorcelée*, tiene una herida que lo había desfigurado totalmente, porque se había disparado en la cara varias balas con el propósito de suicidarse: « En sortant de ce canon évasé, elles avaient rayonné en sens divers, et c'est, sans nul doute, à cette circonstance que le Chouan devait de n'être pas mort sur le coup »¹²⁴. Por suerte, la anciana Marie Hecquet lo cuida « les horribles blessures de cette tête aux os cassés et aux chairs pendantes »¹²⁵; más tarde, los « Chouans » le aplican brasas a sus heridas,

¹²⁰ « Ces détails sont un souvenir de la visite qu'il [Barbey d'Aurevilly] fit à l'hospice du Bon Pasteur de Caen, en 1856, pour voir Des Touches. On verra dans le *Mémoire* le récit de cette visite: « Ce qui m'a le plus frappé, le plus pénétré, ce qui m'a paru *inouvable* d'impression, ce sont les fous tristes [...] L'absorption en eux-mêmes, une absorption tragique, épouvantable, dévorante, tarit tout en eux même le regard... ». *Notes et variantes*, id., pág. 1458.

¹²¹ Id., pág. 1055.

¹²² Id., pág. 867.

¹²³ Id., pág. 868.

¹²⁴ Id., pág. 590.

¹²⁵ Id., pág. 590.

pero este rostro mutilado fascina y obsesiona a Jeanne Le Hardouey, así como a los demás personajes. Su fisonomía tiene un significado simbólico, es la representación concreta del castigo divino que le ha sido infligido por el papel político y violento que ha asumido. Es un hombre que tiene el rostro deformado y, a pesar de todo, cuando Jeanne lo miraba « [Elle] succombait à une fascination pleine d'angoisse »¹²⁶, su sublime fealdad es lo que fascina a la heroína, y, por ello, se dice que está hechizada. El cura de la Croix-Jugan no se queja de haber perdido su belleza, no conoce el sentimiento de fealdad ni tiene complejos en mostrarse.

En *Le Chevalier Des Touches*, más que en ninguna otra novela, los personajes son feos, es el caso de la amiga de las hermanas Touffedelys, Mlle de Percy, que es « robustement et rébarbativement laide »¹²⁷ o el hermano de esta última: « L'abbé, moins laid que sa sœur, laide comme le péché quand il est scandaleux, était laid, lui, comme le péché quand il est plaisant »¹²⁸.

En *Léa*, la fealdad no es ninguna traba para que el protagonista sienta un gran delirio de deseo hacia un cuerpo que no es bello:

« Quel contresens dans ses idées d'artiste! « Ah! Si du moins elle était belle - se répétait-il quand il ne la voyait pas, - je m'expliquerais mieux cet amour; mais qu'y a-t-il de beau dans des yeux inexpressifs, des traits amaigris, des formes qui s'évanouissent »¹²⁹.

En sus novelas, el escritor suele dar mucha importancia a una de las características de sus héroes: la fealdad. Según Barbey, en *Le Cachet d'Onyx*, la tragedia de Othello es motivada por esta cualidad de ser feo: « Vous-même comme les autres, Maria, vous n'aimerez d'amour qu'un beau jeune homme »¹³⁰; le reprocha su predilección por la belleza aparente. El mismo tema se repite en *La Bague d'Annibal*, la fealdad impide ser apreciado y ésta es la impresión que tiene el narrador sobre Aloys. La fealdad tiene aspectos múltiples que los seres bellos no poseen y los convierte en personajes más interesantes, por lo tanto, literariamente les da vida. La pretendida de Aloys, Joséphine de Alcy, no es que sea fea,

¹²⁶ Id., pág. 604.

¹²⁷ Id., pág. 751.

¹²⁸ Id., pág. 756.

¹²⁹ Id., pág. 32.

¹³⁰ Id., pág. 7.

sino que su fisonomía resulta descuidada. Sus cabellos son de un rubio: « étrange, insaisissable, tout semblable à l'or mystérieux versé par l'aile d'émeraude de la cantharide »¹³¹; sus ojos son « d'un bleu orageux comme la mer, les veilles de tempête, couleur indéterminée, mais sobre, entre l'olive et le violet »¹³². Este tipo de personaje fascina a Barbey, responde a su gusto por el peligro y el secreto, cuyo poder de seducción es evidente: enamora al jurista Baudoin de Artinel y, al mismo tiempo, es objeto de una exagerada pasión por parte de Aloys. En *Une Vieille Maîtresse*, Vellini se puede convertir en « une femme soudainement laide »¹³³, sus defectos son numerosos, pero el narrador va más allá de lo estrictamente físico para aludir, de paso, a su actitud: « Elle se repliait sur elle-même avec une espèce de pudeur farouche, défiante et orgueilleuse, et qui jetait des redoublements d'ombre sur sa laideur »¹³⁴. Las connotaciones físicas de la fealdad se multiplican en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, relativas a la niña de trece años: « sensitive », « couleur souci », « dureté de ce petit bronze », « maigre poitrine, unie comme le dos de la main »¹³⁵, « ténébreuse enfant »¹³⁶. Las atribuciones negativas de la niña recuerdan a las de Vellini y adquieren las mismas significaciones.

La mayoría de los personajes son feos y, en algunas ocasiones, fuertes, el cura casado posee estos atributos, pero su fealdad se atenúa por su fuerte carácter. Los progenitores de Alberte no son bellos como los protagonistas de la novela; se trata de negar la necesidad de la herencia y de mostrar que los niños no se parecen forzosamente a sus padres. Las apreciaciones alusivas a la fealdad se refieren básicamente a lo físico, y este tema lo trataremos con más profundidad en los siguientes capítulos, estimando la dualidad: belleza y fealdad, y considerando que el concepto de belleza será motivo de desprecio, de odio y de destrucción.

2.2. DETERIORO FISIOLÓGICO: EL ENVEJECIMIENTO

De los diferentes aspectos físicos de la muerte que han atormentado a Barbey d'Aurevilly, destaca el tema obsesivo de la vejez: « l'enfer de la viei-

¹³¹ Id., pág. 142.

¹³² Id., pág. 143.

¹³³ Id., pág. 235.

¹³⁴ Id., pág. 236.

¹³⁵ Op. cit., tomo II, pág. 73.

¹³⁶ Id., pág. 74.

llesse »¹³⁷. El envejecimiento es el período de la vida en el que el organismo empieza a debilitarse, las fuerzas disminuyen y todos los órganos se atrofian paulatinamente. La primera percepción de la muerte se sitúa en el nivel biológico, aparece integrada en el ciclo vital. La senectud es una especie de deterioro psíquico y físico que vendría a ser como un tipo de muerte anticipada, siempre es anunciada por innumerables pequeñas muertes cotidianas: caída del cabello, aparición de canas, acentuación de las arrugas, alteración de la composición de la sangre... El autor insiste en la importancia del aspecto negativo del tiempo, a la degradación que provoca la vejez, y la muerte es la única fuerza suprema que acaba con este lento e inexorable proceso. Ravila de Ravilès, el Don Juan, en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, no escapa al envejecimiento, se encuentra en el « cinquième acte »¹³⁸:

« Ils avaient donc, comme disent les marins revenus de la Terre de Feu, *passé la ligne*, la ligne fatale, plus formidable que celle de l'équateur, qu'une fois passée on ne repasse plus sur les mers de la vie! »¹³⁹

Las señoritas de Touffedelys fueron bellas, y Mlle de Percy interpreta la vejez de las dos hermanas con cierto sarcasmo:

« Toutes deux avaient été belles, mais l'antiquaire le plus habile à deviner le sens des médailles effacées n'aurait pu retrouver les lignes de ces deux camées, rongés par le temps »¹⁴⁰.

Descripción un tanto caricaturesca, sobre todo cuando Barbey menciona al anticuario, por la imposibilidad de no hacer nada por ellas. A menudo, el retrato de los personajes es el propio autorretrato del creador y aludiendo a la vieja marquesa Guy de Ruy, evoca admirablemente la irresistible inquietud de la vejez con humor:

« Seulement, Dieu retrouvait son compte; les griffes de tigre de la vie commençaient à lui rayer ce front divin, couronné des roses de tant de lèvres, et sur ces larges tempes impies apparaissaient les premiers

¹³⁷ Id., pág. 62.

¹³⁸ Id., pág. 61.

¹³⁹ Id., pág. 85.

¹⁴⁰ Op. cit., tomo I, pág., 750.

cheveux blancs qui annoncent l'invasion prochaine des Barbares et la fin de l'Empire... »¹⁴¹

La resistencia del vizconde Brassard a la vejez es asimilada al sentimiento de la « Garde de Waterloo », que muere y no se rinde. También se defiende de la senectud por una coquetería ridícula: los cabellos y el bigote los mantiene negros « par un mystère d'organisation ou de toilette... impénétrable »¹⁴². La alusión metafórica al látigo del conductor del carruaje lo pone en evidencia: « Le vicomte de Brassard était à cet instant de l'existence où l'on ne fait plus guères claquer le sien... »¹⁴³ Aunque el autor, que se ha proyectado profundamente en este personaje, no se resigna a aceptar su degradación. Por ello, profesa que tenía una madurez « imposante comme la fierté qui ne veut pas déchoir »¹⁴⁴. En este sentido, Mme de Flers es el modelo de los personajes de edad, y, si la senectud es debilitación, degradación, disminución..., interesa luchar contra ella por medio de las armas de la coquetería.

Todos los narradores son personajes de edad que vuelven a su juventud: hace diez años que se encontraron Ryno y Vellini, treinta y cinco que Brassard se marchó de la habitación de la cortina carmesí, Maître Tainnebouy y Barbe de Percy evocan la época antigua de la « Chouannerie ». La fugacidad del tiempo es negativa, la vanidad de ciertas acciones heroicas queda en el olvido: « Le temps [...] a si bien éteint l'éclat que nous avons eu et le bruit que nous avons fait dans les jours lointains d'autrefois »¹⁴⁵. Todo relato narra hechos pretéritos que se integran en el presente, y, entre el pasado y la actualidad, se establece una relación por la que todos estos procedimientos responden al mismo destino: negar el tiempo. Los personajes femeninos de *Le Plus Bel Amour de Don Juan* anhelan recordar su juventud, es una de las razones por las que se han atrevido a ofrecer a Don Juan la famosa cena:

« C'est ordinairement la joie, la soif de s'amuser qui donne à souper; mais ici, c'était le souvenir, c'était le regret, c'était presque le désespoir, mais le désespoir en toilette, caché sous des sourires ou sous des rires, et

¹⁴¹ Op. cit., tomo II, pág. 61.

¹⁴² Id., pág. 17.

¹⁴³ Id., pág. 11.

¹⁴⁴ Id., pág. 12.

¹⁴⁵ Op. cit., tomo I, pág. 849.

qui voulait encore cette fête ou cette folie dernière, encore cette escapade vers la jeunesse revenue pour une heure, encore cette griserie, pour qu'il en fût fait à jamais!... »¹⁴⁶

La superioridad del pasado sobre el presente tiene para Barbey razones estéticas y psicológicas, se siente desplazado de su época en que reina la mediocridad. Entran en escena las doce mujeres que reciben a Don Juan a cenar y establecen toda la gama de rojos « depuis le vermillon de la rose ouverte jusqu'à l'or adouci de la grappe ambrée, toutes les nuances de la maturité »¹⁴⁷, así pues, pasamos insensiblemente de la vejez a la madurez. En *Le Bonheur dans le Crime*, Mme de Savigny es la última descendiente de una vieja familia noble que muere, y así es descrita:

« C'était une de ces femmes de vieille race, épuisée, élégante, distinguée, hautaine, et qui, du fond de leur pâleur et de leur maigreur, semblent dire: « Je suis vaincue du temps, comme ma race »¹⁴⁸.

El escritor, en un fragmento de *Le Dessous de Cartes*, alude a la muerte de las mujeres que se realizan tarde: « Les filles, ruinées par la Révolution, mouraient stoïquement vieilles et vierges »¹⁴⁹. Para Barbey d'Aurevilly, la senectud es la enfermedad de la temporalidad, que es a la vez normal y patológica, y en este sentido, el novelista se equivocaba: un hombre puede estar cronológicamente alejado de la muerte y cualitativamente tener mucha edad. Ya hemos visto que Brassard era « un vieux beau », Don Juan estaba en el « cinquième acte », el conde de Savigny había pasado « la ligne fatale », la misma obsesión del envejecimiento surge con una vida acabada en *À Un Dîner d'Athées*: « Il était toujours divinement mis. Était-ce là une dernière coquetterie de sa vie d'homme à femmes, à ce désespéré, et qui survivait cette vie finie »¹⁵⁰. No sólo envejecen las personas sino también los objetos circundantes, en *Le Chevalier Des Touches*, el apartamento parece envejecer con los personajes, cuyas paredes han sido testigo de sus muertes como lo fueron de sus nacimientos.

¹⁴⁶ Op. cit., tomo II, pág. 62.

¹⁴⁷ Id., pág. 63.

¹⁴⁸ Id., pág. 101.

¹⁴⁹ Id., pág. 134.

¹⁵⁰ Id., pág. 184.

En *L'Enfermée*, la vejez de la madre Hecquet, que se compadece del cura de la Croix-Jugan, no es ninguna traba para llevárselo a su cabaña: « elle chargea le Chouan sur son dos, malgré sa vieillesse »¹⁵¹. Por el aislamiento del lugar y bajo los cuidados de esta anciana, el cura renace, aunque su predestinación con la muerte está presente desde el inicio de la novela. La muerte se manifiesta también en los personajes con los que se relaciona: Jeanne Le Hardouey, la Clotte, la condesa de Montsurvent... El mismo procedimiento se revela en *Sombreval*, protagonista de *Un Prêtre Marié*, pues todos los que le rodean corren la misma suerte: Calixte, Néel, la Malgaigne, Julie la Gamase.

La senectud implica desaparición de la belleza, por lo tanto, la belleza física pierde su encanto, y el escritor se sensibiliza a los ataques del tiempo. Esta apreciación queda bien reflejada en la protagonista de *Ce qui ne meurt pas*, cuando toma conciencia de su edad y sabe que tiene « des dents belles encore, mais entre lesquelles il y avait le petit point noir imperceptible qui se cache dans les fleurs et qui les fait mourir »¹⁵². Barbey desea que el lector entienda la complacencia que siente por una mujer de edad: « Mais si cette beauté est déjà morte ou va mourir, attaquée au plus pur de sa source; si – hasard étrange! [...] nous apparaît divine à travers sa pâleur mortelle! »¹⁵³ Mujer de edad, es cierto, pero que ha vivido intensamente y nos atrae por el misterio del pasado. ¿Cómo se puede desear a una mujer moribunda, fría, depresiva...? El autor tiene una respuesta muy significativa: Yseult se armoniza con la noche que la odea: « Les femmes de quarante ans se resplendissent qu'entre minuit et une heure. Ceux qui ne les ont pas vues à cette heure-là ne peuvent pas en parler. C'est « l'heure des morts », dit la Ballade »¹⁵⁴. Yseult se sacrifica un poco para devolver a Allan la ilusión de vivir, pero sin darle muchas esperanzas, pues, espiritualmente, es incapaz ya de sentimientos:

« Yseult, malgré la beauté qui s'exhalait d'elle à ces mélodieuses lueurs du soir dont les rayons la dorait comme une poétique ruine où la lierre attache ses bandeaux de verdure, était plus vieille et plus courbée en réalité que la mendicante assise au tas de cailloux dans le chemin »¹⁵⁵.

¹⁵¹ Op. cit., tomo I, pág. 590.

¹⁵² Op. cit., tomo II, pág. 472.

¹⁵³ Id., págs. 406-407.

¹⁵⁴ Id., pág. 418.

¹⁵⁵ Id., pág. 482.

Yseult se va consumiendo paulatinamente: « beauté perdue, yeux torches bientôt éteintes »¹⁵⁶, frente a la belleza de Allan y de Camille. Allan se rebela ante la certeza de que Yseult se dirige hacia la vejez y su pasión llama a la sangre, último recurso contra la muerte: « Ne te donnerais-je pas le sang de mes veines s'il t'en fallait! »¹⁵⁷, advertimos que el protagonista no tiene miedo a la vejez ni a la muerte. El escritor solicita la complicidad del lector en el anhelo de valorar los signos de la edad en la mujer, haciendo apología de la vejez, y cuyos encantos decadentes fascinan al protagonista:

« Et d'ailleurs, la beauté qu'on aime et qu'on préfère est un secret que l'imagination garde à jamais. Cheveux cendrés par les années, sur un cou qui a perdu les molleses du pôle azur de ses belles veines, yeux dont la flamme, dans les prunelles un peu ternies, se concentre au lieu d'irradier, comme si le cœur avait absorbé dans ses sables arides les flots de lumière et les larmes qui s'y jouaient; bouche où l'haleine n'est plus fraîche, mais ardente; tempes plus expressives et plus élargies, sous la couleur de jour en jour plus meurtrie d'un bistre mat, n'y a-t-il pas en vous la volupté autant que dans les efflorescences de la jeunesse? Ne dirait-on pas que l'âme, comme la nature, fait fleurir dans les ruines ses plus beaux gramens? Et l'imagination développée n'arrive-t-elle pas, en toutes choses, à ce que les imaginations moins riches et restées en deçà de ses développements osent appeler des dépravations?... »¹⁵⁸

La historia de *L'Amour Impossible* transcurre en París, donde la marquesa de Gesvres tiene una amiga ingenua, Mme de Anglure, de fina belleza, que acaba siendo condenada. Bérange de Gesvres es bella, insensible a pesar de todos sus esfuerzos, y envejece poco a poco como un mármol. Su amante, Raimbaud de Maulévrier, resulta cada vez más frío, cuya belleza es parecida a la de Mme de Gesvres, fría y sin fruto; de modo que la vejez disipa a estos seres tan impenetrables:

« C'est ainsi qu'ils achevaient leur jeunesse. C'est ainsi qu'ils s'avançaient ensemble vers le but suprême, la vieillesse et la mort, qu'ils connaissaient déjà par le cœur, mais qu'il leur restait à apprendre

¹⁵⁶ Id., pág. 612.

¹⁵⁷ Id., pág. 472.

¹⁵⁸ Id., págs. 407-408.

par le déclin naturel de la vie, les infirmités de la pensée et des organes, et la perte de la beauté. Ils s'avançaient étroitement unis, consternés et purs, mais de la dérisoire pureté de l'impuissance, et, dans le néant de leurs âmes, ils n'avaient pas, pour se consoler ou s'affermir la vanité de ce qu'ils souffraient »¹⁵⁹.

Esta novela se construye en torno a la esterilidad y la destrucción, cuya relación amorosa se identifica a un envejecimiento precoz, tanto fisiológica como psicológica:

« Esprits bornés, natures finies, c'était pour nous que l'amour devait être la grande préoccupation, la grande affaire, le grand enthousiasme de la vie, et l'amour, dans nos âmes glacées, n'a été qu'une fantaisie sans émotion ou sans noblesse, - et quand il s'est agi de nous, Rimbaud, un avortement en amitié »¹⁶⁰.

Algunos corazones envejecidos se caracterizan por la indiferencia y el aburrimiento; pero otros, como las señoras Flers y Barbe de Percy, no muestran ningún signo de decrepitud; están llenas de actividad, de disposición, de inteligencia, de extravagancia, posiblemente para no renunciar a « Eros ».

3. EL ROJO Y EL BLANCO: COLORES DESTRUCTIVOS

El color es una de las características esenciales en la obra de Barbey d'Aurevilly, donde predominan colores como el negro, el blanco, el rojo, el rosa, el naranja, el amarillo, el verde, el azul..., que son utilizados como metáforas para expresar ciertas cualidades. Pero los colores que prevalecen fundamentalmente son: el rojo y el blanco, colores que se complementan y, en la concepción de Barbey, no cabría pensar el uno sin el otro; son los que determinan la constitución física de los personajes y los que los caracteriza. Conviene subrayar la relación directa que implica el acto destructor a la debilitación, esto es, la muerte con el color blanco. Precisamente, la palidez se interpreta en el interior del tema sanguíneo como la ausencia reveladora de la sangre. El blanco toma su verdadero

¹⁵⁹ Op. cit., tomo I, pág. 132.

¹⁶⁰ Id., pág. 134.

significado por oposición al tono rojo¹⁶¹, colores que han sido estudiados minuciosamente, buscando un cierto efecto. Barbey d'Aurevilly es un gran observador de las mujeres, siempre está atento a todos los matices del color de sus caras, y muchas de ellas destacan por una reacción fisiológica idéntica, tanto en sus rostros como en sus cuerpos. En *Léa*, « ces ravissantes rougeurs »¹⁶² de la joven, que la enfermedad ha apagado, ejercen un poderoso encanto:

« Nuance fugitive, mais inaltérée, qui ne se perdait jamais en dégradations insensibles à l'endroit où la robe joint le cou avec mystère, et faisait présumer que tout le corps se colorait timidement ainsi, et promettait aux ardeurs d'un amant des voluptés divines »¹⁶³.

La evocación de la muerte acompaña generalmente a la de la palidez, pues, la palidez de mármol de la pequeña heroína es debido a una terrible enfermedad, ante la cual los médicos se sienten impotentes. Esta ausencia de coloración es un atributo típico de las heroínas vulnerables y, a menudo, vencidas. En *L'Amour Impossible*, Caroline de Anglure « avait tous les symptômes d'une mort prochaine, l'œil luisant, les narines creuse, la pâleur bleuâtre »¹⁶⁴. Calixte, en *Un Prêtre Marié*, se presenta a lo largo de la novela con una palidez sepulcral, su tez es « blême comme la mort »¹⁶⁵ y marcada con una cruz roja sobre su frente, experimenta la oposición entre el rojo y el blanco como un personaje arquetipo:

« [...] le long châle de laine blanche, sans bordure, qui l'enveloppait tout entière comme une draperie souillée enveloppe une statue, elle ressemblait à cette fleur, emblème des âmes pures, que les Vierges portent dans le ciel, comme le calice d'albâtre de leur sacrifice »¹⁶⁶.

La referencia al lirio alude a la imagen de la inocencia y de la castidad: su cabeza sufridora se levanta « comme la tige d'un beau lis, au soir »¹⁶⁷; su brazo de lis rodea la cabeza de su padre; su cuerpo habitualmente « doux et pliant

¹⁶¹ El rojo está presente en todo momento: « rideaux incarnats », « le jour rouge », « la chambre au lit rouge », por su frecuencia, podríamos aseverar que se convierte en un tema obsesivo para el escritor; incluso los atardeceres los ve de color rojo.

¹⁶² Op. cit., tomo I, pág. 28.

¹⁶³ Id., pág. 28.

¹⁶⁴ Id., pág. 125.

¹⁶⁵ Id., pág. 1118.

¹⁶⁶ Id., pág. 920.

¹⁶⁷ Id., pág. 920.

comme un lis submergé de rosée »¹⁶⁸ cuelga muerto en el hombro de Sombreal « comme un lis dont la tige est cassée »¹⁶⁹; pero sus méritos, asegura el cura Méautis, están ante Dios « comme les lis splendides devant le soleil »¹⁷⁰. Su rostro refleja palidez de alabastro que traduce fragilidad y sensibilidad, inofensiva ante cualquier agresión exterior, metafóricamente le falta el color de la vida. El turbante escarlata que ciñe su frente parece « un cercle de sang figé »¹⁷¹ por el martirio que sufre cada día debido a la apostasía de su padre. Cuando tiene una crisis, el turbante rojo adquiere un aspecto siniestro para el temeroso Néel, y la cruz roja, sobre su frente blanca, prepara el drama. Posiblemente, el turbante encubre una herida por donde se derrama la vida.

Jeanne Le Hardouey es comparada directamente a la muerte expresada a través de « la pâleur de morte »¹⁷², convirtiéndola en un ser no encarnado en *L'Ensorcelée*. Aimée de Spens, en *Le Chevalier Des Touches*, tiene la frente « pâle comme l'écorce d'un bouleau »¹⁷³, su palidez se acentúa el día de la petición de mano: « Cette affreuse pâleur de mort qui lui couvrit tout-à-coup le visage »¹⁷⁴. Las dos hermanas Touffedelys « pâles et séchées sous leurs cheveux pâles »¹⁷⁵ ilustran bien el aspecto privativo del color rojo que conduce a la tragedia. El relato de *Une Vieille Maîtresse* ofrece dos heroínas que se caracterizan por el blanco: Hermangarde tiene la tez como la leche, y su debilitamiento acaba « comme un lys cassé dans les mains qui le portent »¹⁷⁶. Las alusiones a las flores siempre están asociadas a la destrucción, así que Mme de Mendoze, su doble, posee una palidez mortal que suscita la piedad. En *Une Histoire sans Nom*, Lasthénie está « pâle comme un médaillon de plâtre »¹⁷⁷, la alteración de su belleza y la debilidad de su cuerpo las recoge en el siguiente fragmento: « Le muguet de son teint avait des meurtrissures et le pli de ses sourcils sur son front d'opale n'était pas seulement le sillage d'une rêverie qui passe »¹⁷⁸.

¹⁶⁸ Id., pág. 1130.

¹⁶⁹ Id., pág. 1217.

¹⁷⁰ Id., pág. 1082.

¹⁷¹ Id., pág. 921.

¹⁷² Id., pág. 643.

¹⁷³ Id., pág. 801.

¹⁷⁴ Id., pág. 790.

¹⁷⁵ Id., pág. 825.

¹⁷⁶ Id., pág. 410.

¹⁷⁷ Op. cit., tomo II, 321.

¹⁷⁸ Id., pág. 297.

Léa sufre una degradación de color antes de su enfermedad, alteración extraña e irreversible que la destruye como a Calixte, su tez se presenta de color rosa que se desvanece, imponiéndose finalmente el blanco. En *Le Bonheur dans le Crime*, la heroína Hauteclair se insinúa bajo la máscara de doncella en la familia del conde de Savigny con el que mantiene una relación adúltera, el obstáculo que se interpone a esta infidelidad es la mujer del conde a la que envenena; esta connotación directa de la muerte es cercana e ineludible¹⁷⁹. Existe una amplia galería de retratos relativos con la simbología del color blanco como el mármol, la tiza, la cera, los cirios..., que son materiales u objetos de carácter mortuario.

En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, a diferencia de la descripción de la madre, la hija es definida superficialmente, sin dar entrada a una imagen completa de la misma. La contradicción de esta heroína es un hecho, el narrador Don Juan destaca su inocencia, su pureza, su blancura, por un lado, y por otro, su « regard d'espion, noir et menaçant »¹⁸⁰, indicando un aspecto inquietante.

Si el color blanco tiene su antónimo, también tiene su paralelismo con la rojez. Las mujeres enrojecen continuamente en las novelas de Barbey d'Aurevilly, un caso explícito es el de Aimée de Spens en *Le Chevalier Des Touches*. El rubor pasajero de esta heroína se debe al recuerdo de la vergüenza por haber ofrecido su cuerpo desnudo a todas las miradas de los hombres para salvar a Des Touches. Barbe de Percy le presagia que, si Des Touches es liberado, será el testigo de su casamiento:

« Dieu de ma vie! À ce mot de *témoin*, de la pâleur de l'ivoire vert son teint passa comme un éclair, à la pourpre d'un incendie. Son front, sa joue, son cou, ce qu'on apercevait de ses épaules, jusqu'à la raie nacrée de ses étincelants cheveux d'or, tout s'infusa, s'inonda de ce subit vermillon de flamme; et c'était à se demander si tout ce qu'on ne voyait pas de sa personne se colorait comme ce qu'on voyait, tant cette rougeur

¹⁷⁹ Jacques-Henry Bornecque afirma: « Le rouge, couleur de l'amour et du sang, mais aussi des mains des servantes, symbolise à la fois l'expansion cruelle et l'esclavage heureux. Le blanc est la couleur des tabliers des femmes de chambre, symbole de l'abaissement, contraste entre la servitude éclatante du costume et la souveraineté de l'être secret enclos dans la servitude sociale, et devant lequel on s'agenouille ». BARBEY D'AUREVILLY: *Les Diaboliques*, introduction de BORNECQUE J. H., Coll. Classiques Garnier, Paris, 1963, pág. 111.

¹⁸⁰ Op. cit., tomo II, pág. 72.

semblait partout! Tant elle en était immergée! C'était toujours la même question: Pourquoi rougissait-elle? »¹⁸¹

Su novio muere, Aimée se encierra en la sordera y en la palidez, dejando sin resolver el enigma de su enrojecimiento; en este sentido, el secreto y la revelación son tácticas muy apeladas por el escritor. El sofoco es un suplicio, una tortura, una traición que la heroína quiere ocultar para no recordar el afecto humillante. Jeanne Le Hardouey, en *L'Enfermée*, experimenta el mismo síntoma y es traicionada por su rojez que revela el secreto de su amor:

« Jeanne-Madelaine enferma ses pensées dans son tour de gorge [...] Seulement le sang qu'elle avait tourné, croyait maître Tainnebouy parla pour elle! Il lui était monté du cœur à la tête le jour où elle avait rencontré l'abbé de la Croix-Jugan chez la Clotte, et jamais il n'en redescendit. Comme une torche humaine, que les yeux de ce prêtre extraordinaire aurait allumée, une couleur violente, couperose ardente de son sang soulevé s'établit à poste fixe sur le beau visage de Jeanne-Madelaine »¹⁸².



Jeanne Le Hardouey chez la Clotte
dans *L'Enfermée*

Las mejillas de Mme de Scudemor tienen el color anaranjado en *Ce qui ne meurt pas*: « Signe touchant de la nature épuisée, dernière goutte de sang perdu au combat »¹⁸³; por ello, no sólo se analiza el color cualitativamente, sino que conviene considerar su aspecto cuantitati-

vo, en el que el autor examina los efectos de una ardorosa emoción. Yseult se resiste a Allan y, sin que sea posible separar la sinceridad y la inconsciente coquetería, las cortinas del salón se hacen cómplices:

« Les rideaux étaient baissés et l'appartement très sombre [...]. Seulement l'obscurité y était carminée du reflet du rideau baissé.

¹⁸¹ Op. cit., tomo I, págs. 801-802.

¹⁸² Id., págs. 650-651.

¹⁸³ Op. cit., tomo II, pág. 452.

Coquetterie ou trahison de plus, que cette teinte carmin qui diffondait aux plus pâles et aux plus froides les apparences de l'émotion! »¹⁸⁴

El enrojecimiento contribuye al desarrollo de los relatos, así que la hija de Yseult, al descubrir que Allan es el amante de su madre, enrojece de un modo poco habitual: « Femme qui se jetait aux contrastes, sa lèvre étincela de colère, le sang lui couvrit le visage et le fonça d'une teinte olivâtre en gonflant, à les rompre, les artères du cou et du front »¹⁸⁵. También Hermangarde confiesa su amor y embosca « des rougeurs à rendre jalouse la blancheur des marbres »¹⁸⁶.

A esta palidez tan característica, se opone el tono « brugnon mûr »¹⁸⁷ de la marquesa de Flers, el de « raisin brûlé »¹⁸⁸ de Vellini, o el de la duquesa de Sierra-Leona « d'un brun doré »¹⁸⁹. Los tonos del rojo como la púrpura, el bermellón, el carmesí, el escarlata, el carmín... enmascaran algo que no es la pasión. En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, esta gama de tonos describen a la madre de la « la petite masque », formándose un campo semántico en torno al color rojo: « roses », « incarnadine », « carmin », « rubis », « purpurine », resaltando, a la misma vez, matices de salud, de frescura y de belleza.

« Elle avait les cheveux de la Nuit, - reprit Rabila, - mais sur le visage de l'Aurore, car son visage resplendissait de cette fraîcheur incarnadine, éblouissante et rare, qui avait résisté à tout dans cette vie nocturne de Paris dont elle vivait depuis des années, et qui brûle tant de roses à la flamme de ses candélabres. Il semblait que les siennes s'y fussent seulement embrasées, tant sur ses joues et sur ses lèvres le carmin en était presque lumineux! Leur double éclat s'accordait bien, du reste, avec le rubis qu'elle portait habituellement sur le front, car, dans ce temps-là on se coiffait en *ferronnière*, ce qui faisait dans son visage, avec ses deux yeux incendiaires dont la flamme empêchait de voir la couleur, comme un triangle de trois rubis! [...] et elle avait, toute grande dame qu'elle fût, la santé d'une paysanne qui boit du soleil par la peau, et elle avait aussi l'ardeur de ce soleil bu, autant dans l'âme que dans les

¹⁸⁴ Id., pág. 511.

¹⁸⁵ Id., pág. 599.

¹⁸⁶ Op. cit., tomo I, pág. 226.

¹⁸⁷ Id., pág. 219.

¹⁸⁸ Id., pág. 235.

¹⁸⁹ Op. cit., tomo II, pág. 234.

veines [...]. Mais voici où l'étrange commençait! Cet être pur et ingénu, cette nature purpurine et pure comme le sang qui arrosait ses belles joues et rosait ses bras, était... le croirez-vous? Maladroite aux caresses »¹⁹⁰.

Una descripción tan sublime y optimista denuncia el color rosa de Bernardine en *Un Prêtre Marié*, un color revelador de fuerza y de belleza: « la rose et ambroisienne Bernardine! »¹⁹¹, su frescura se puede comparar a « les fleurs de pommiers »¹⁹². La vieja Agathe alude a este color de manzano en flor: « belle fille, blanche et rose – couleur de pommiers en fleurs »¹⁹³, pero el feliz color rosa connota delicados matices, y así queda reflejado en el retrato de Hortense: « Heureuse jeune fille, dont le sang, sous les belles veines rougissantes, ressemble à l'essence de rose tiédie, à travers le cristal qui la renferme »¹⁹⁴. Lo cierto es que el rojo y sus diversas tonalidades se convierten en el color preferido del escritor.

3.1. ANTAGONISMO ENTRE EL ROJO Y EL BLANCO EN LAS HEROÍNAS

En la obra de Barbey d'Aurevilly, la distinción entre un color u otro estaría en función de la naturaleza sanguínea y linfática de los personajes femeninos. Si la naturaleza sanguínea tiene por atributo un rostro colorado, que rebosa salud; la naturaleza linfática es todo lo contrario, se caracteriza por la decoloración de la sangre vencida por la linfa y, consecuentemente, supone una apariencia de debilidad física y cierta melancolía. Utilizando estos rasgos, Barbey diferencia dos tipos de personajes: los linfáticos, es decir, los dominados, los derrotados, predeterminados a sucumbir frente a los sanguíneos, los dominadores, los triunfadores. El autor rechaza a las mujeres sometidas y enamoradizas, piensa que las que aman lo hacen por sistema; por lo tanto, son infelices y fracasan ante mujeres dominadoras: Mme de Mendoze es vencida por Vellini, Mme de Anglure por la

¹⁹⁰ Id., pág. 70.

¹⁹¹ Op. cit., tomo I, pág. 1158.

¹⁹² Id., pág. 1158.

¹⁹³ Op. cit., tomo II, pág. 287.

¹⁹⁴ Op. cit., tomo I, pág. 14.

marquesa de Gesvres. Las mujeres dominadoras cautivan al autor y, según la condesa de Dash, Barbey tenía una amante española que lo sometía¹⁹⁵.

El mundo exterior es el mundo dominante, representado por personajes pintorescos como el padre Riculf o Marmor de Karkoël, curas arrepentidos como Sombreval, la Croix-Jugan, brujos, pastores... El mundo interior es el dominado, cuyas representantes son: Aimée, Herminie, Jeanne, Calixte, Léa, Lasthénie, Hermangarde..., mujeres inmóviles, pasivas, pacientes. En esa interioridad surge el dramatismo, existen protagonistas dominadoras: Vellini, Hauteclair, Mme de Gesvres, Mme de Ferjol... De las mujeres « aurevilliennes » que viven entre la linfa y la sangre, el primer grupo prevalece sobre el segundo. Los propios personajes buscan su ruina, pierden el rojo, metáfora de la vida, y se someten al blanco, metáfora de la muerte. Habría que destacar un tipo de mujer que, aun siendo linfática por su palidez, transmutan a un colorido rojizo, son mujeres mixtas como Alberte, Aimée de Spens... En *Le Prêtre Marié*, se oponen dos naturalezas femeninas: Bernardine: rosa, gorda, sana frente a Calixte: lila, extenuada, evanescente; y la misma ambivalencia existe entre Vellini y Mme de Mendoze en *Une Vieille Maîtresse*. En un menor grado, Vellini y Hermangarde ofrecen otro ejemplo de esta oposición entre sangre y melancolía, posiblemente, la clave de la novela y del destino de Ryno radique en este antagonismo. En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, también existe contraste entre la madre y la hija: la progenitora, con la cara de púrpura y bella; su hija, « cette sensitive, couleur de souci »¹⁹⁶. En *Le Chevalier Des Touches*, el salón de las Touffedelys sirve de escenario para apreciar la oposición entre Mlle de Percy y las viejas de Touffedelys.

3.1.1 Temperamento linfático

Gran parte de los personajes femeninos « aurevilliens » son mujeres emotivas, púdicas y desgraciadas, por lo tanto, mujeres víctimas. Este tipo de mujer suele estar desocupada y casi siempre recluida en su casa, soñando y

¹⁹⁵« C'est ma maîtresse d'espagnol, poursuit-il. Elle est de Malaga, brune, dorée, parfumée comme le vin de son pays. Mais elle est un peu moins douce et jouerait volontiers du Cuchillo. Je me croirai incomplet tout le temps que je n'aurai pas reçu un coup de Cuchillo de cette toute petite main-là ». *Lettres à Trebutien*, Lettre du 31 d'octobre de 1851, Paris, Bernouard, 1927, pág. 193.

¹⁹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 73.

esperando algún acontecimiento, habitualmente nefasto. La vestimenta, el físico, la personalidad, la asociación a animales (cisnes, ciervos...), a flores (lirios, muguets...), todo obedece a una temática que no perdona: la de las derrotadas. Estas mujeres linfáticas están destinadas a sufrir una enfermedad y, por consiguiente, sentenciadas a morir: Léa, Hermangarde, Jeanne, Aimée, Calixte, « la petite masque », Herminie, Lasthénie. Esta última y Mme de Mendoza sufren la misma suerte: la primera muere por agotamiento de sangre y la condesa, por una consunción lenta caracterizada por escupir sangre. Estas indicaciones conforman el canon de las naturalezas linfáticas¹⁹⁷, en el que el escritor destaca esta funesta permanencia en el destino de sus heroínas.

Las linfáticas (denominadas también cloróticas) pueden ser bonitas, pero nunca bellas, recordemos a Lasthénie en *Une Histoire sans Nom*, que se opone a su madre por el carácter y por la fisonomía. No posee la belleza de su progenitora y « on s'étonnait que cette faiblesse eût pu sortir de cette force »¹⁹⁸, mas Lasthénie « avait une de ces figures que le monde trouve plus jolies que belles »¹⁹⁹. Su cara tiene « la blancheur mate du muguet, qui ressemble à la porcelaine »²⁰⁰, y su debilidad es comparada al muguete, a la violeta; flores de sombra y de humedad que temen al sol: « Lasthénie de Ferjol avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité »²⁰¹. Esta flor impregnada de agua sugiere la sangre de Lasthénie que ha sido invadida por la linfa. La interioridad, a la que hacíamos referencia más arriba, se refleja en este pasaje donde el sol es perjudicial a determinadas heroínas: Lasthénie pasa la mayor parte de su tiempo en la escalera; Léa está siempre en su casa sin tomar el aire; Hermangarde, por una vez que sale a la búsqueda de su marido, regresa a su casa gravemente enferma, y Calixte es de las más protegidas por « l'enveloppement d'un triple silence »²⁰².

En *Une Vieille Maîtresse*, Mme de Mendoza se llama Martyre, su nombre ya prefigura su destino, la sociedad del « Faubourg Saint-Germain » la conoce por la pobre señora de Mendoza. Tanta debilitación como extenuación no se encuentran en otras heroínas, es la víctima perfecta, no manifiesta el más

¹⁹⁷ « Rappelons que Mme de Mendoza meurt du même mal, et pour les mêmes raisons, que Mme d'Anglure, dans *L'Amour Impossible* ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1316.

¹⁹⁸ Op. cit., tomo II, pág. 277.

¹⁹⁹ Id., pág. 278.

²⁰⁰ Id., pág. 278.

²⁰¹ Id., pág. 277.

²⁰² Op. cit., tomo I, pág. 986.

mínimo indicio de voluntad en defenderse contra su amante infiel: « Rien ne l'arrêtait. Ni la fièvre, ni la toux convulsive d'une poitrine atteinte de consomp-tion »²⁰³. La absoluta sumisión y sufrimiento del personaje acusan un comporta-miento masoquista: « elle ne haïssait pas Hermangarde et elle pardonnait à Marigny. Héroïque d'humilité tendre, elle comprenait qu'il ne l'aimât plus et elle en mourait »²⁰⁴. Este agotamiento también lo vive Hermangarde, espectadora de la descomposición progresiva de la condesa: « Hermangarde, qui aurait eu pour cette malheureuse femme une si orageuse pitié, plongeait sur elle des yeux avides qu'elle en retirait épouvantés »²⁰⁵. La condesa de Mendoza, rival desafortunada de Vellini, es también linfática, destinada a la desgracia por las mismas razones fisiológicas que Lasthénie. Como ella, su naturaleza vulnerable no puede resistir a la erosión de la vida: « elle avait été le type d'une de ces genres de beauté évidemment pré-destinés au malheur, en raison même de la sublime délicatesse de leur essence et de leur forme »²⁰⁶. El signo de la linfática es el de la boca cerrada y pálida, pero paradójicamente tiene los labios rojos:

« Ce bouillonnement d'un sang qui arrosait si mystérieusement ce corps flave, et qui trahissait tout à coup sa rutilance sous le tissu pénétré des lèvres; ce trait, héréditaire et dépaysé dans ce suave et calme visage, était le sceau de pourpre d'une destinée »²⁰⁷.

La presencia de Vellini a caballo, como una amazona vestida de granate con un gorro de terciopelo negro, introduce la intensidad, el misterio, la intransi-gencia de colores en un mundo en que se extrema la timidez o el refinamiento. En la boda de Ryno y de Hermangarde, no solamente se oponen fisiológicamente los dos temperamentos – el linfático y el sanguíneo –, sino que se enfrentan en un contraste entre el negro y el blanco²⁰⁸. El rostro de Vellini ennegrece y sus ojos se inyectan en sangre frente a la condesa de Mendoza « chaste comme la neige des glaciers »²⁰⁹, antagonismo que queda patente en la siguiente escena:

²⁰³ Id., pág. 224.

²⁰⁴ Id., pág. 344.

²⁰⁵ Id., pág. 407.

²⁰⁶ Id., pág. 222.

²⁰⁷ Id., pág. 348.

²⁰⁸ Vellini aparece con un vestido de encaje negro frente al vestido de encaje blanco de la pálida casada. (págs. 339, 341, 342). A la supuesta felicidad de Hermangarde en el día de su boda, una amenaza irrumpe y compromete su futuro.

²⁰⁹ Id., pág. 348.

« Quand [Mme de Mendoza] arriva au bénitier où sa main défaillante s'appuya, elle vit, de l'autre côté de cette conque de marbre qui contient l'eau sainte, une femme qui y trempait sa main. « Ah!!! » dirent-elles toutes deux en se reconnaissant. Cri réciproque et involontaire auquel le sentiment d'une vieille haine donna une étrange profondeur. L'église retentit de ce double cri, si bref et si sombre »²¹⁰.

La clorótica condesa demuestra que no sabe odiar ni hacerse odiar, y las imágenes representadas sirven para ilustrar el linfatismo de la condesa:

« Lys broyé qui ne donnait plus de parfum depuis que la douleur avait macéré ses feuilles blanches, elle ne haïssait pas Hermangarde et elle pardonnait à Marigny »²¹¹.

Como Lasthénie, la pura Mme de Mendoza, siempre está amenazada: « Attelée au joug d'une idée fixe, elle y traînait un cœur désolé, une santé dévastée »²¹². Así es como Hermangarde la contempla, devorada por la fiebre, convulsionada por la tos; Hermangarde, en su generosidad natural, se desconsuela cuando ve: « ce maigre et pâle visage fondu au feu d'un mal intérieur où il n'y avait plus que deux grands yeux flétris, cernés, sanglants d'insomnies et de pleurs »²¹³. La muerte de Mme de Mendoza supone el regreso de Marigny con Vellini, es una premonición, y una noche en casa de la duquesa de Valbreuse, Hermangarde « observait *son* drame vivant, Mme de Mendoza, plus souffrante que jamais, affaïssé sur un divan, et dont l'œil rougi, fatigué d'attendre, avait l'hébétement d'une rêverie folle »²¹⁴. Repentinamente, Mme de Mendoza ve entrar a su verdugo, M. de Marigny, vestido de negro, cuya presencia ocasiona una mayor dramatización: amar a una mujer y matar a otra. El día de la boda, « elle était déjà plus d'à moitié morte, et elle ne tenait plus à la vie que par l'enthousiasme du désespoir »²¹⁵. Su masoquismo es evidente con la asistencia al espectáculo de su desgracia: « On agace la plaie qui saigne; on égoutte sur ses

²¹⁰ Id., pág. 346.

²¹¹ Id., pág. 344.

²¹² Id., pág. 224.

²¹³ Id., pág. 224.

²¹⁴ Id., pág. 225.

²¹⁵ Id., pág. 345.

lèvres la coupe de poison »²¹⁶. Transcurridos unos meses, el joven matrimonio coincide con ella en un puente que conduce a Prieuré:

« Mme de Mendoze n'était plus que le spectre d'elle-même. On eût juré que les os manquaient comme la chair à ce corps diaphane, qu'une pelisse de satin cramoisi, trop pesante encore pour sa faiblesse, écrasait sur les coussins du coupé. Elle passa vite. Ils ne purent juger les détails horribles d'un changement qui datait de loin, mais qui se précipitait vers son terme. Quand les yeux éteints et vidés de cette tête de morte que Mme de Mendoze portait sur ses épaules voûtées tombèrent sur M. et Mme de Marigny »²¹⁷.

La condesa no puede ya enrojecer, le queda poca sangre en sus labios, hasta el punto de que Hermangarde se entera por boca de un criado que « Mme la comtesse est morte »²¹⁸. La bonita esposa legítima de Ryno vive las mismas circunstancias que Mme de Mendoze; su juventud, sus ojos azules, sus cabellos rubios son atributos de una víctima. Hermangarde, la amazona víctima, indica la complejidad de este personaje, que oscila entre la fidelidad y la sumisión: « Elle était fière; fière et tendre, combinaison funeste! »²¹⁹ Sin embargo, al principio, el autor la define en el ámbito de las mujeres dominadoras:

« L'ondoyante amazone – qui traînait, enflée par la course, comme l'aile d'un cygne noir, - les pieds chaussés de daim, ces pieds de Diane chasseresse, mais délicats comme des pieds de parisienne, les genoux d'Hermangarde trempèrent dans cette eau, froide et meurtrière comme l'acier »²²⁰.

Hermangarde no sólo encarna una doble de Mme de Mendoze, sino que ejerce sobre Ryno un encanto susceptible de amenaza para Vellini:

« Avec ses bandeaux qui ressemblaient à un nimbe d'or, son profil céleste, le bleu velouté de ses yeux et de ses manches flottantes, Herman-

²¹⁶ Id., pág. 344.

²¹⁷ Id., págs. 406-407.

²¹⁸ Id., pág. 455.

²¹⁹ Id., pág. 207.

²²⁰ Id., pág. 410.

garde eût apparu à un poète comme un bel Archange qui n'était pas tombé, qui ne tomberait jamais, et à qui Dieu avait permis d'entourer Ryno de ses ailes. Elle épurait tous ses désirs, en les inspirant »²²¹.

Su poder resulta de una contradicción engañosa que parece preservar una « inaccessible virginité »²²² en el mismo seno del matrimonio; es una esposa que no satisface físicamente a su marido, sólo se limita a las caricias; su felicidad es efímera por el sufrimiento moral que le impone su marido. En definitiva, Hermangarde pierde la partida, no puede impedir el triunfo de su adversaria.

En *Un Prêtre Marié*, Calixte se opone totalmente a su padre: « C'était vraiment plutôt un énorme orang-outan qu'un homme »²²³, y frente a su padre, la hija es descrita como « pâle forme d'enfant, à peine venue – à peine *aboutie* – qui était une part de sa vie »²²⁴; ya en su gestación, estaba enferma:

« L'expression d'horreur pour la vie qu'avait le visage de sa mère avait passé sur ses petits traits, à peine ébauchés, et les convulsait; mais ce que la douleur et le remords fixe de la Femme au Prêtre avait imprimé plus avant encore sur le fruit de son union réprouvée »²²⁵.

Desde su concepción a su nacimiento, esta niña linfática está predeterminada a morir, incluso el mundo exterior al que hacíamos alusión, influye en su fisonomía. El reflejo del estanque « ombrait la pâleur de Calixte de teintes mollement vertes [...]. Elle est aussi pâle que les milleloraines du doui des Folles-Eaux »²²⁶. Bernardine de Lieusaint, la novia de Néel, goza de una ostentosa frescura frente a Calixte, que tiene « la diaphanéité de certaines substances nacrées et la grâce mélancolique des eiders »²²⁷, a pesar de su semblante, esta última conquista el corazón del joven: « Dès cette rencontre, tout fut fini pour la pauvre Bernardine et tout commença pour l'homme qu'elle devait épouser! »²²⁸

²²¹ Id., pág. 413.

²²² Id., pág. 432.

²²³ Id., pág. 889.

²²⁴ Id., pág. 894.

²²⁵ Id., pág. 894.

²²⁶ Id., pág. 961.

²²⁷ Id., pág. 1003.

²²⁸ Id., pág. 1003

L'Amour Impossible ofrece otra comparación más evidente entre Mme de Gesvres, una mujer sana y una mujer enferma, Mme de Anglure: « La seule chose peut-être dont il fût touché était le déplorable état de santé de Mme d'Anglure, état de santé qui allait en se détériorant de plus en plus »²²⁹. Mme de Anglure, la desgraciada rival de Mme de Gesvres, encuentra en la experiencia de la pasión, la revelación de la debilidad, y su destino es similar al de Mme de Mendoze, que fue seducida por las garras de la pasión. El amor, que se abate sobre las linfáticas, se parece a un ave de presa, a una maldición, y, como todas las dominadas, Caroline de Anglure queda predestinada a un final funesto desde el inicio de su relación. Dos circunstancias influyen en la heroína linfática para no saborear el gusto por la vida: por un lado, es educada por una vieja tía que sólo piensa en casarla y, por otro, nace en provincias. Desde su origen, tiene impreso el sello de la tristeza y la promesa de todos los fracasos, y todo el mundo la llama: « cette pauvre petite Mme d'Anglure »²³⁰. Su marido, M. de Anglure, pertenece a la raza de los personajes « aurevilliens », sanguíneos y vividores que no siente nada por ella y busca otros placeres al lado de una antigua amante. La morbidez de Mme de Anglure « cette suave enfant »²³¹, « cette beauté de camélia élancé, mol et pur »²³², se agrava para convertirse en un carácter enfermizo y débil. En una cena, Maulévrier desea que su mujer se enfrente a su rival, asistimos a la dialéctica entre el temperamento linfático y el sanguíneo, que ocasiona el motor de la acción:

« On eût dit un singulier déplacement de la vie dans ces deux femmes, et que la chaleur et la flamme passaient de la torche éblouissante au pâle flambeau menacé de mourir »²³³.

El sujeto admite que no ama a su mujer y ésta reconoce que ha sido sustituida por otra, de ahí que sus coléricos celos sean sumamente violentos: « Ce soir-là, Mme d'Anglure sentit le sang lui monter dans la poitrine. La conscience de sa mort prochaine apaisa bientôt sa colère »²³⁴. Mme de Anglure, abandonada, postrada en una silla larga, sostenida por cojines, arropada en chales, con una palidez azulada, son aspectos de su estado de salud que se deterioran cada vez más. Cinco días más tarde de esta escena, entra en agonía y los vómitos de sangre

²²⁹ Id., pág. 111.

²³⁰ Id., pág. 74.

²³¹ Id., pág. 123.

²³² Id., pág. 59.

²³³ Id., pág. 115.

²³⁴ Id., pág. 122.

se suceden con unos espasmos enérgicos causantes de los síntomas de una muerte inminente que, finalmente, le causan el fallecimiento.

En *Une Histoire sans Nom*, el nombre de la joven heroína la predestina: « a-sténie », cuerpo sin fuerza, sin palabras, sin vida²³⁵, prácticamente carece de movimiento. Al principio del relato, desconocemos su estado general, pero su cara la delata:

« Lasthénie évidemment souffrait, ses yeux se cernaient. Le muguet de son teint avait des meurtrissures et le pli de ses sourcils sur son front d'opale n'était pas seulement le sillage d'une rêverie qui passe »²³⁶.

Su estado de salud físico impresiona inmediatamente « fatiguée, languissante, toujours plus changée. Le mal intérieur s'aggravait »²³⁷, aunque también advertimos su psicología: « Elle était anéantie, et elle avait, en ce moment là, l'indifférence de l'anéantissement »²³⁸; la palabra melancolía es muy significativa en el psiquismo linfático. Supone una reducción de las funciones cardiacas, una pérdida de la fuerza de la sangre, de la fuerza vital..., que convierte a la persona en un estado de poca vida; la heroína no es sólo melancólica, sino que, por su actitud, es la viva imagen de la Melancolía:

« Elle s'y attardait, la joue dans sa main, le coude sur le genou, dans cette attitude fatale et familière à tout ce qui est triste et que le génie d'Albert Dürer n'a pas beaucoup cherchée pour la donner à sa Mélancolie, et elle s'y figeait presque dans la stupeur de ses rêves, comme si elle avait vu son Destin monter et redescendre ce terrible escalier ; car l'avenir a ses spectres comme le passé a les siens, et ceux qui s'en viennent sont peut-être plus tristes que ceux qui s'en reviennent vers nous... »²³⁹

²³⁵ Pierre Tranouez: « L'Asthénique » corresponde a ese tipo de mujer pálida y enfermiza donde toda sensualidad parece ausente, es el tipo de la condesa de Savigny o de Herminie. TRANOUEZ, P.: *L'asthénique, l'amazone, l'androgynie*, R.L.M nº491-497, págs. 85-113.

²³⁶ Op. cit., tomo II, pág. 297.

²³⁷ Id., pág. 299.

²³⁸ Id., pág. 300.

²³⁹ Id., pág. 284.

De la lentitud de sus movimientos, nos introducimos en la languidez que produce un estado de debilidad, carece de vitalidad, cuya consecuencia es la extenuación: « c'est que l'énergie manquait à son langage comme à sa personne »²⁴⁰. Cuanto más se manifiestan los síntomas de embarazo, la joven empeora, experimentando sensaciones de asco y de fatiga. Después del alumbramiento, cae enferma, sus ojos verdes y grises pierden el brillo, y no parecen sólo muertos, sino asesinados: « Ses yeux si nacrés, si frais et si purs étaient littéralement tués de larmes »²⁴¹. El síntoma de linfatismo que sufre la heroína la obliga a abortar, se siente impotente; finalmente, se descompone en la extenuación psíquica absoluta. Los signos premonitorios a lo largo de la acción designan la muerte como única liberación.

Mme Tremblay de Stasseville, en *Le Dessous de Cartes*, contribuyó a matar a su hija como lo hizo Mme de Ferjol con Lasthénie. Las criadas cuentan que ambas se retiraban durante horas en sus aposentos y « elles sortaient plus pâles l'une que l'autre mais la fille toujours davantage et les yeux abîmés de pleurs »²⁴²; la joven linfática, como su madre, padece una enfermedad mortal. Delphine de Cantor, esposa legítima del conde de Savigny en *Le Bonheur dans le Crime*, es presentada como « une femme blanche » de « bras pâle, veiné comme une nacre bleuâtre »²⁴³, está dominada por el blanco. Se opone a Hauteclair, dos naturalezas absolutamente opuestas, y por su enfermedad, nos trae a la memoria a Calixte: « très souffrante d'un mal vague et compliqué, plus dangereux qu'une maladie caractérisée »²⁴⁴. Como Delphine de Cantor, de palidez peculiar, Léa « n'était pas d'une pâleur ordinaire »²⁴⁵, y Barbey expresa el fenómeno anotando que la enfermedad, « semblait avoir absorbé tout le sang de ses veines dans la région du cœur »²⁴⁶. Todos los atributos linfáticos están presentes en Léa: el contorno de los ojos, « la taille abandonnée »²⁴⁷, su destino marcado por la progresión de la enfermedad, « la prostration entière des forces vitales »²⁴⁸, para finalmente, morir por hemorragia. Albertine, en *Le Rideau Cramoisi*, es de temperamento ambiguo, mixto, representa las mismas costumbres que las mujeres

²⁴⁰ Id., pág. 295.

²⁴¹ Id., pág. 321.

²⁴² Id., pág. 167.

²⁴³ Id., pág. 105.

²⁴⁴ Id., pág. 101.

²⁴⁵ Op. cit., tomo I, pág. 28.

²⁴⁶ Id., pág. 28.

²⁴⁷ Id., pág. 31.

²⁴⁸ Id., pág. 42.

linfáticas, es decir, no sale de su casa y, si se atreve, es para acudir a misa. En *La Bague d'Annibal*, Joséphine de Alcy es también clorótica y lo que nos atrae, es la indeterminación de su vida y de su persona. La incertidumbre de su pasado está en su naturaleza, sobre todo en sus atributos físicos, y, como todas las linfáticas: « Elle était blonde [...]. Le reflet fauve de ses cheveux s'éteignait sous une nuance gris de perle »²⁴⁹. Su frente, el cuello y los hombros « ressemblaient à de l'ivoire un peu jauni »²⁵⁰.

Las linfáticas no afrontan los obstáculos: transigen, consienten, se conforman, satisfacen...; en definitiva, se autodestruyen, mientras que los personajes dominadores exteriorizan su temperamento sanguíneo proyectando su violencia. Existe cierta predilección por parte del novelista hacia las mujeres enfermas, no sucede lo mismo con los hombres que gozan de buena salud. Sólo Mesnilgrand y Allan están enfermos, pero se curan; los demás mueren asesinados, en la guerra o se suicidan.

3.1.2. Temperamento sanguíneo

A los personajes de temperamento linfático les corresponden personajes de temperamento sanguíneo: una dialéctica del rojo y del blanco, de la fuerza y de la debilidad, de la vida y de la muerte. Las mujeres con un temperamento sanguíneo son dominadoras, poseen características masculinas con inversión de sexo (Vellini, Hauteclair, Alberte...). En cuanto a los hombres, se distinguen hombres débiles que, en algún momento, se revelan afeminados (Brassard, Savigny, Tressignies...), y hombres perturbadores (Marmor, Riculf, Don Juan, Des Touches...) que, bajo la forma de la pasión, introducen preferiblemente el desorden a mujeres débiles. Algunos personajes se despojan de alguna prenda para demostrar su superioridad: Vellini se descubre el brazo cuando Ryno la ve por primera vez, el cura de la Croix-Jugan se quita la capucha y Hauteclair se desprende del guante:

« Aussi, défaisant sans mot dire les douze boutons du gant violet qui moulait son magnifique avant-bras, elle ôta ce gant, et poussant

²⁴⁹ Id., pág. 142.

²⁵⁰ Id., pág. 142.

audacieusement sa main entre les barreaux de la cage, elle en fouetta le museau court de la panthère qui ne fit qu'un mouvement... mais quel mouvement! »²⁵¹

Las miradas de los personajes determinan su comportamiento, por ejemplo, la mirada de Hermangarde se realiza a través de la comparación con el agua del lago: tranquila y apacible. En contraposición, la mirada asesina e ígnea fija el temperamento sanguíneo de la marquesa de Flers « sa prunelle bleue [était] comme la flamme du punch et brûlante du triple feu grégeois de l'esprit, des sens »²⁵². También Hauteclair, a través de la mirada, anula a la pantera al mismo tiempo que anula a su adversaria, Delphine, prefigurando el envenenamiento. Dominadora sobre dominada, verdugo sobre su víctima, la comparación con la pantera no sólo remite a dos naturalezas puramente sanguíneas, sino sanguinarias²⁵³. Hauteclair ha sido educada en la sala de armas de su padre entre hombres frente a Delphine que ha sido educada « aux Bénédictines »²⁵⁴, cuyo físico enfermizo se contrapone al físico bello de la heroína dominadora. Si el autor muestra fascinación por ciertas víctimas como Calixte, con Delphine, es todo lo contrario, la descripción de la víctima pone de relieve el personaje de Hauteclair que, a pesar de su perfidia, su maldad causa admiración. Su condición de mujer noble no evoluciona desde su enfermedad hasta su agonía, y en el último instante, asevera: « Je suis vaincue du temps, comme ma race »²⁵⁵. La dominación de Hauteclair queda patente cuando se masculiniza sobrepasando lo puramente fisiológico:

« [...] c'était un marmot solide que cette fillette, avec des attaches et des articulations d'acier fin, il la développa d'une si étrange manière, qu'à dix ans elle semblait en avoir déjà quinze, et qu'elle faisait admirablement sa partie avec son père et les plus forts tireurs de la ville de V... »²⁵⁶

²⁵¹ Op. cit., tomo II, pág. 86.

²⁵² Op. cit., tomo I, págs. 219-220.

²⁵³ Vellini, corroborando esta absoluta dominación, se presenta como domadora de sus perros, Titan y Titania, cuyo símil hace referencia a « deux fabuleux tigres blancs apprivoisés ». Id., pág. 416.

²⁵⁴ Op. cit., tomo II, pág. 105.

²⁵⁵ Id., pág. 101.

²⁵⁶ Id., pág. 93.

Los ejercicios de equitación y de esgrima desarrollan aún más su fisonomía: « ses chausses en soie qui en prenaient si juste le contour musclé »²⁵⁷, conviene recordar que es una joven sin madre, educada por su padre que no ha tenido hijos. Monta a caballo, va de caza y los habitantes de la región la definen « trop garçonnière »²⁵⁸. El amante, Serlon de Savigny, también sufre una inversión de sexo: « son air efféminé et hautain »²⁵⁹; por lo tanto, las funciones entre la pareja se intercambian: « C'était la femme qui avait les muscles et l'homme qui avait les nerfs »²⁶⁰. En el transcurso del enfrentamiento que emprenden con las armas, el conde dominado exterioriza temor, este amor que indica sumisión refuerza la imagen de la mujer dominadora que, no en vano, implica un reflejo de protección para el dominado que se siente feliz.

Tressignies, en *La Vengeance d'une Femme*, se ve subyugado una noche por la duquesa de Sierra-Leona en el bulevar, Barbey lo describe con una desmesurada voluptuosidad:

« Il fut littéralement aveuglé de la magnificence de ce visage empâté de vermillon, mais d'un brin doré comme les ailes de certains insectes, et que la clarté blême, tombant en maigre filet du réverbère, ne pouvait pas pâlir »²⁶¹.

La presencia o ausencia de sangre corresponde a una forma de ser, define el temperamento de los personajes y precede a la acción en el desenlace a la fatalidad. La fuerza de estos sanguíneos los induce al desorden, cuya exigente condición los conduce a emociones fuertes y a finales funestos. *L'Ensorcelée* recoge todas estas aseveraciones en la persona de Louisine, madre de Jeanne Le Hardouey, sanguínea a su corta edad – quince años –, atestando un hachazo a un malhechor en la frente « sans s'inquiéter de ce corps vautre dans son sang »²⁶², y mata de un tiro a un segundo agresor. Los héroes de Barbey nacen de la conjunción de una zona geográfica y de una familia, por consiguiente, de un destino. Néel es hijo de una eslava y de un normando, Vellini de una duquesa y de un torero; escogen la sangre más fuerte de su bastardía y precipitan, de este modo,

²⁵⁷ Id., pág. 113.

²⁵⁸ Op. cit., tomo I, pág. 1159.

²⁵⁹ Op. cit., tomo II, pág. 85.

²⁶⁰ Id., pág. 85.

²⁶¹ Id., pág. 234.

²⁶² Op. cit., tomo I, pág. 613.

su destino trágico. Jeanne es hija de una plebeya y de un gran señor que sólo podían producir una naturaleza extraordinaria por sus excesos fisiológicos:

« Louisine avait transmis à sa fille la force d'âme qui respirait en elle comme un souffle de divinité; mais, pour le malheur de Jeanne-Madelaine, il s'y mêlait le sang des Feuarent, d'une race vieillie, ardente autrefois comme son nom, et ce sang devait produire en elle quelque inextinguible incendie, pour peu qu'il fût agité par cette vieille sorcière de Destinée qui remue si souvent nos passions dans nos veines endormies, avec un tison enflammé! »²⁶³

Una Feuarent, convertida en Le Hardouey, transgrede la ley de la sangre, mezcla la sangre plebeya con la sangre incompatible de los señores de Haut-Mesnil, que se vanagloriaban de su sangre.

Frente al temperamento linfático de Mme de Anglure, se opone su rival, Bérangère de Gesvres, en *L'Amour Impossible*, que simboliza el ideal femenino de Barbey: « Elle était forte et grande, mais l'ampleur des lignes disparaissait dans la grâce de leur courbure, dans la plénitude et l'uberté des contours »²⁶⁴. Se trata de una mujer que está de moda y que le roba el marido a su amiga. Tiene « des organes puissants et une vitalité profonde »²⁶⁵, y como toda mujer sanguínea, posee ciertos rasgos masculinos: « les yeux d'un homme d'État de génie »²⁶⁶. El narrador la viriliza y la diferencia de las demás mujeres por su inteligencia superior:

« Cette manière d'être ne pouvait pas manquer d'agir très vivement sur M. de Maulévrier. Il n'avait jamais eu affaire à si forte partie; il n'avait jamais connu que des femmes plus ou moins charmantes, mais plus ou moins vulgaires, malgré leur ramage d'oiseau bien appris et la distinction de leurs révérences »²⁶⁷.

²⁶³ Id., pág. 615.

²⁶⁴ Id., pág. 46.

²⁶⁵ Id., pág. 47.

²⁶⁶ Id., pág. 46.

²⁶⁷ Id., pág. 65.

El esquema es siempre el mismo: una mujer poseedora de características masculinas domina a un hombre, en cierto modo, afeminado. El vizconde de Brassard es un soldado, en *Le Rideau Cramoisi*, que será víctima de la seducción de Alberte en el transcurso de una cena, cuando ésta le coge la mano por debajo de la mesa. Mesnilgrand, soldado valiente, manda sobre todos los soldados del regimiento, pero la Rosalba lo somete: « Elle fut le sultan de ces redoutables odalisques, et elle jeta le mouchoir à qui lui plut, et beaucoup lui plurent »²⁶⁸.

Las novelas del escritor se relacionan entre sí, sobre todo con un tema tan obsesivo como la dominación de sus héroes fuertes. En *Une Vieille Maîtresse*, el escritor alude, de nuevo, a la referencia anterior en que Ryno hablando de Vellini asevera: « Je fus l'Odalisque de notre liaison, et elle en fut le Sultan »²⁶⁹, aunque la inversión de ambos no alcanza la perfección de la pareja formada por Serlon y Hauteclair. La condesa de Stasseville muestra su poder sobre Marmor de una forma secreta, en *Le Dessous de Cartes*, cuya masculinidad física no embellece su esencia femenina, al contrario, la niega. Lo que hubiera podido pasar por un problema fisiológico, se convierte en el tema de la mujer fatal.

Une Vieille Maîtresse apunta también al origen de los personajes, la sangre de Vellini nos transporta a España; su madre, la duquesa Cadaval-Aveiro, portuguesa, tuvo a esta niña con un torero español, fruto de un amor desenfrenado. Las referencias al origen moro de su sangre son constantes para explicar la personalidad de Vellini:

« Il y avait dans cette brune fille de Malaga, dernière palpitation peut-être de ce sang mauresque qui, en coulant, pendant des siècles, sur tous les bûchers de l'Espagne, les avait mieux allumés que les torches des bourreaux, une sensuelle ardeur »²⁷⁰.

Vellini le debe bastante a la sangre de su progenitor:

« Le sang de son père, le toréador, bouillait dans ses joues d'ambre devenues écarlates. On eût juré qu'il allait faire éclater les veines et

²⁶⁸ Id., pág. 214.

²⁶⁹ Op. cit., tomo I, pág. 302.

²⁷⁰ Id., pág. 310.

couler dans ce souper, sus la force même de la vie, comme autrefois il avait coulé dans le cirque, sous la tête armée du taureau »²⁷¹.

Tiene la sangre caliente, negra, que sube a las sienas y se inyecta en los ojos crueles que ennegrecen su cara. El color de su piel no corresponde con las imágenes tradicionales de las rosas, de las flores de campo, de los vergeles de manzanos ni del naranja, como las sanguíneas cerca de los cuarenta. Hermangarde percibe este trágico rostro una noche entre los marineros: « ce teint où un sang noir, largement empâté de bile, écrivait à grands traits qu'il appartenait à la même race que ces matelots, fils hâlés du soleil »²⁷². Vellini es una mujer sanguínea, fatal, desafiante, una amenaza mortal, y numerosos personajes mueren alrededor de ella: Annesley, Mareuil, Mme de Mendoze, la marquesa de Flers, incluso su padre. Mme de Artelles no teme su rivalidad por cuanto la bella Hermangarde la supera en belleza. La primera impresión de Ryno hacia Vellini es desfavorable, mas no tarda en cambiar de opinión cuando observa su « meneo ». El autor atribuye una superlativa importancia al cuerpo de sus personajes, Ryno pierde la cabeza y confiesa a Mme de Artelles que lo que más le seduce de esta española son sus movimientos expresivos: « C'était ce *meneo* des femmes d'Espagne... »²⁷³ Vellini es pequeña y delgada, los rasgos de su cara son irregulares, el pecho liso, los hombros y las caderas estrechas; sus atributos no corresponden a la robustez de algunas heroínas, pero no impiden que tenga un temperamento dominador, así es como la contempla el señor Proсны:

« Vellini était petite et maigre... son front, projeté durement en avant, paraissait d'autant plus bombé que le nez se creusait un peu à la racine; une bouche trop grande, estompée d'un duvet noir bleu, qui, avec la poitrine extrêmement plate de la señora, lui donnait fort un air de jeune garçon déguisé »²⁷⁴.

Vellini pertenece al grupo de las heroínas más masculinas de toda la obra, Hermangarde la compara a « un officier d'équipage, chargé de surveiller le travail des matelots »²⁷⁵.

²⁷¹ Id., pág. 273.

²⁷² Id., pág. 446.

²⁷³ Id., pág. 273

²⁷⁴ Id., pág. 236.

²⁷⁵ Id., pág. 328.

Son pocos los hombres que poseen un temperamento sanguíneo y entre las excepciones, hay que subrayar a Jean Gourgue Sombreval. Existe una cierta fascinación por ese coloso capaz de tirar una carreta o de tumbar a un hombre con el reverso de la mano. Como ya advertimos, el escritor utiliza lo fantástico para aproximarnos a la verdad del personaje. El hombre se ha convertido en un enorme orangután, con sus uñas y sus dientes rompe la tierra, vacía la fosa y despedaza el ataúd: « Néel l'y vit saisir le cercueil aux jointures, en arracher les clous et les planches qui éclatèrent et se rompirent dans ses effrayantes mains irrésistibles »²⁷⁶. El destino sangriento de Néel se consolida antes del encuentro con Calixte, un año antes de la llegada de los Sombreval al Quesnay, comete una locura para salvar a su amigo Gustave de Orglande. Es el hijo del vizconde Ephrem de Néhou y de una noble polaca, cuya mezcla de sangre normanda y polaca había engendrado a este chico que mostraría ciertos excesos:

« De tempérament, Néel était plus Polonais que Normand, mais c'était un Polonais du temps de Sobieski. Il en eût porté héroïquement le carquois d'or. Sa violence, qui ressemblait à certains coups de vent dans les steppes, paraissait excessive et même un peu folle dans un pays de sens rassis, de ce bon-sens normand, tout-puissant et calme, que l'on peut appeler *stator*, comme Jupiter! Mais cette violence était accompagnée d'un éclat si vibrant et si de qualités chevaleresques, que, pour la première fois charmée, la Judiciaire normande le lui pardonnait »²⁷⁷.

Su frente lleva la señal del exceso sanguíneo, la vena de la cólera se le hincha cuando insultan a Calixte, muerde un vaso con furor cuando la heroína se resiste a su amor; por lo tanto, su origen polaco lo estimula a un amor frenético y a una violencia excesiva e impetuosa.

3.2. EL PODER DEL ROJO: LA SANGRE

Barbey d'Aurevilly suscita un gran interés por la medicina, y sus relatos reflejan ese entusiasmo. La imagen de la sangre le preocupa hasta el punto de que

²⁷⁶ Id., pág. 1216.

²⁷⁷ Id., pág. 916.

se le podría aplicar la siguiente afirmación de los campesinos normandos con respecto a su atracción al rojo: « amoureux des chairs détrempées dans le vermillon de la vie, et pour qui, comme pour les Russes, le mot *rouge* efface et remplace le mot *beau* »²⁷⁸. El creador participa con delectación y espanto en el doble papel que juega la sangre: se asocia al de la vida y, por defecto, a la muerte. Su presencia, sobre todo visible en los movimientos sanguíneos, conlleva a una amenaza de ruptura y de destrucción. Los conocimientos fisiológicos del escritor manifiestan en el ámbito patológico, ya hemos analizado este tema cuando la rojez aparecía en la frente, en las mejillas o en el cuello. Un caso patológico evidente es el de Albertine, se trata de un ahogamiento sanguíneo bajo la forma de una apoplejía; Brassard utiliza una imagen muy reveladora:

« Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité »²⁷⁹.

« L'épais et dur couvercle » es la epidermis bajo la cual la sangre no circula; el mármol es la piel de una densidad rígida. Alberte se siente asfixiada: ninguna respuesta a las preguntas de su amante ni ningún movimiento de sangre en la emoción más fuerte. El protagonista intenta poner en práctica lo poco que sabe de cuidados terapéuticos, le vierte agua en la frente, le golpea las manos; en definitiva, trata de reanimarla sin éxito: « Quelques gouttes s'y coagulèrent »²⁸⁰. La antítesis de la sangre líquida es la sangre coagulada que indica las últimas tentativas de vida y, consecuentemente, la irremediable muerte. Aparte del ahogamiento sanguíneo, existe otra forma patológica en este proceso fatal de la sangre, que consiste en las afecciones cardiovasculares como el aneurisma al que anteriormente hacíamos referencia. Arrojar sangre por la boca es frecuente en personajes como Léa, Mme de Anglure, Mme de Mendoze, Herminie y su madre, cuyo resultado es el fallecimiento. Podríamos facilitar explicaciones a esta obsesión por la sangre: por un lado, intelectualmente nos conducen a las preocupaciones y a las lecturas de medicina del escritor, y, por otro, a la impresión del recuerdo de la

²⁷⁸ Id., pág. 983.

²⁷⁹ Op. cit., tomo II, p. 47.

²⁸⁰ Id., pág. 52.

muerte de su tío²⁸¹. Esta enfermedad la padece también el padre de Sombreal en *Un Prêtre Marié*, cuando se entera de la apostasía y del matrimonio de su hijo:

« Un vaisseau se rompit dans sa poitrine et le flot du sang de ce cœur brisé noya les derniers mots de cette malédiction suprême dans un gargouillement plus affreux qu'une imprécation »²⁸².

Léa es tan débil que su madre la aparta rigurosamente de las corrientes de aire como de la realidad de la vida, cualquier exaltación emocional provocaría un accidente vascular irreparable y funesto. Mme de Saint-Séverin prohíbe que la visiten: « Dans son état, disent les médecins, l'émotion lui serait si funeste qu'il me faut craindre de donner du bonheur à ma fille sous peine de la tuer »²⁸³. Pero Réginald, el hijo adoptivo, incumple esta estricta prohibición y la besa, provocando el fatídico acto mortal: « Le sang du cœur avait inondé les poumons et monté dans la bouche de Léa, qui, yeux clos et tête pendante, le vomissait encore, quoiqu'elle ne fût plus qu'un cadavre »²⁸⁴.

En *Ce qui ne meurt pas*, Yseult sucumbe a una hemorragia como consecuencia de su alumbramiento: « l'enfant jaillit, dans un flot du sang de sa mère »²⁸⁵, y, partir de este acto, empieza su agonía hacia la muerte aceptada. En *Une Histoire sans Nom*, Lasthénie de Ferjol pierde paulatinamente toda su sangre por medio de alfileres: « Elles en enlevèrent dix-huit, fichées dans la région du cœur »²⁸⁶. El molinero, en *Le Chevalier Des Touches*, atado al ala de su molino, « ruisselle sur la blanche aile qu'il empourpre »²⁸⁷. La sangre salpica *L'Ensorcelée* y ocupa un lugar preponderante en la asociación de imágenes del rojo; se desparrama, lo impregna todo y expresa la violencia de este mundo, exaltando el instinto salvaje como la feroz jubilación en el asesinato de la Clotte: « Ce sang eut, comme toujours, sa fascination cruelle. Au lieu de calmer cette foule, il l'eni-

²⁸¹ « C'est le premier homme que j'aie vu mourir. Après sa mort, cette nature hémorragique attesta encore sa puissance. De sa maison assez éloignée du cimetière, une rivière de sang marca la route, en coulant par les jointures de son cercueil. J'étais un enfant, mais je menais le deuil malgré mon âge et je me rappelle la tragédie de mes sensations en marchant dans ce sang... » *Lettres à Trebutien*, 23 avril 1856. Bernouard, IV, pág. 130.

²⁸² Op. cit., tomo I, pág. 891.

²⁸³ Id., pág. 26.

²⁸⁴ Id., pág. 42.

²⁸⁵ Op. cit., tomo II, pág. 642.

²⁸⁶ Id., pág. 348.

²⁸⁷ Op. cit., tomo I, pág. 857.

vra et lui donna la soif avec l'ivresse. Des cris: « *A mort, la vieille sorcière!* »²⁸⁸
Si la sangre no corre, en *La Vengeance d'une Femme*, sí fluye en la narración de la duquesa a Tressignies en cuanto a la escena escalofriante de la muerte de Esteban. En *Une Vieille Maîtresse*; el padre de Vellini, un torero, fue « éventré par le taureau »²⁸⁹, y su mujer tuvo la curiosa iniciativa de teñir el vestido de la niña con la sangre de su padre.

* * *

²⁸⁸ Id., pág. 707.

²⁸⁹ Id., pág. 269.

CAPÍTULO III SATANISMO Y MUERTE

« Mais il ne faut jamais penser au bonheur; cela attire le diable, car c'est lui qui a inventé cette idée-là pour faire enrager le genre humain ».

G. FLAUBERT

Fragmento de « Lettre à Louise Colet – 21 Mai 1853 »

III. SATANISMO Y MUERTE

1. SATANISMO « AUREVILLIEN »

Barbey siempre ha estado obsesionado por un cierto satanismo revolucionario o, al menos, contestatario; su satanismo desafía a la sociedad, es una rebelión a sus leyes. Aparte del amor imposible que se vislumbra en toda la obra, el tema central es la soledad del hombre y su rebelión, cuyo modelo es Satán; y como Dios, desempeña un papel principal en los sentimientos y las pasiones de los humanos. Amar a un cura es un acto de rebeldía contra el « Dios celoso » que pretende reservarse un alma y no compartirla. Sombreval es el prototipo de personajes que se muestra orgulloso y dispuesto a renunciar a la ciencia, a la apostasía, incluso a su orgullo por amor a Calixte. Pero una fuerza independiente se lo impide, por este motivo, se debate entre la rebelión y la soledad, y cuando la soledad parece vencer en una concepción propiamente romántica, el demonio de la rebelión lo prende entre sus garras para acabar en fracaso físico y espiritual. Camille descubre, tomando conciencia de su amor hacia Allan, la ley que viabiliza la naturaleza humana al fracaso: « Dans les ténèbres, nous rêvons d'abîmes »¹. Ryno se sitúa, por circunstancias y por su propio destino, entre dos polos: el ángel-Hermangarde y el demonio-Vellini.

Algunos críticos han constatado que durante toda su vida, Barbey ha buscado la oposición entre lo divino y lo diabólico, pero conviene considerar que el escritor quería buscar, en su concepción de Satán, una cierta defensa. Cuando se estudia el satanismo de una obra literaria, esperamos encontrar al Diablo, pero el personaje de Satán en la obra narrativa « aurevillienne » se exhibe bajo múltiples máscaras que el creador utiliza para ocultar su personalidad.

El personaje de Satán nos remite a una cultura tradicional de creencias religiosas, de leyendas populares y de mitos, pero el satanismo del siglo XIX es multiforme. Algunos contenidos afines, como la brujería, evocan directamente al satanismo, mas estos temas sirven para construir un clima fantástico, que concierne a personajes secundarios, como los pastores de *L'Ensorcelée* o la Malgaigne de *Un Prêtre Marié*. Esta corriente literaria del siglo pasado es analizada por Mario Praz, y Jacques Petit señala la contribución de las obras de Byron, esto es,

¹ Op. cit., tomo II, pág. 563.

un universo de pecado y de culpabilidad². La obra de Byron *Le Giaour*, cuyo héroe satánico se convierte en cura después de haber cometido crímenes pasionales, guarda cierto paralelismo con el ambiguo cura de la Croix-Jugan. Junto a éste, otro héroe diabólico, el cura Riculf, convierten en una cuestión compleja el tema del satanismo desde el punto de vista dogmático e ideológico, y, a este propósito, Philippe Berthier advierte justificadamente:

« Le satanisme est fondamentalement présent dans cette œuvre dont il constitue l'inévitable horizon de mort, et de mort recherchée, voulue, parce qu'en lui se rencontrent et se consacrent les deux mouvements essentiels, ver l'échec et vers la Chute, qui animent la création aurevillienne, tant dans sa trajectoire d'écriture spontanée que dans son projet de démonstration spiritualiste »³.

Cuando se escribe historias bajo el contexto decimonónico, « il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté!... Le Diable est comme Dieu »⁴. Si Dios permanece callado en el universo narrado de Barbey, Satán también; Dios y Satán están ausentes de las luchas y de los dramas que viven los personajes, y sin embargo, concurren figuras celestes y satánicas, las segundas más numerosas que las primeras. La mayoría de los personajes satánicos están más cerca del héroe romántico que del mito de Satán. Como los héroes de Byron, se han forjado una moral que no es la misma que el resto de los hombres y rechazan una condición mediocre.

Para el escritor, Satán es la figura ideal que le permite expresar sus contradicciones más íntimas sin que se enfrenten ni que se destruyan mutuamente. La presencia del Demonio se perfila detrás de los personajes y no los explica, así, el héroe « aurevillien » fascina por la impresión de misterio que ofrece y por el sueño confuso que despierta.

El satanismo que Barbey expresa es ostensiblemente el de las sensaciones, por ello, es interesante analizarlo: definir su naturaleza, medir su alcance y precisar la importancia y el papel en la obra.

² PETIT, J.: *Barbey d'Aurevilly critique*, Les Belles-Lettres, 1963, págs. 519-521.

³ BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz, 1978, pág. 342.

⁴ *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1291.

2. LA PROVOCACIÓN Y EL ESCÁNDALO

La provocación que busca Barbey apunta al escándalo, cuya necesidad explica el recurso a ciertos temas que normalmente son tabú y que aparecen en el escritor con cierta confusión, sobre todo la « androginia » y el incesto. Esta obstinación representa una aberración amorosa que sólo podía tentar al autor, cuya crítica va destinada a llamar la atención. Del escándalo nace la provocación, una defensa y un acercamiento ansioso; no obstante, la disimulación y el secreto son sus armas preferidas, y cuando son descubiertas, el escándalo es mayor. En cierta medida, esta dialéctica es uno de los elementos unificadores y esenciales de la obra creativa del autor; generalmente, sus héroes, durante cierto tiempo, mantienen el secreto de su amor o de su culpa. Este secreto es una defensa contra el peligro del escándalo, pero la estremecedora complacencia sólo tiene lugar si sobreviene el riesgo. Las imágenes que esgrime el escritor traducen este aspecto como el centelleo de un anillo, el rubor en la cara de Aimée de Spens, de Jeanne Le Hardouey, de la Púdica...; la sangre en los labios de Réginald y en los de Calixte...

El misterio crea un refugio en el que el ser se protege contra los demás, al mismo tiempo, el misterio indica curiosidad, atrae las miradas y constituye otra forma de seducción y de escándalo. Los personajes « aurevilliens » pasan del secreto al escándalo, del miedo del abandono al terror del castigo. Un rasgo físico refuerza este tema, Jéhoël de la Croix-Jugan, en *L'Enfermée*, lleva en su rostro la huella de su crimen; conserva « la figure à moitié cachée par son capuchon rabattu »⁵. Estos personajes afrontan deliberadamente el escándalo, apuestan por un orgullo provocador como Ryno de Marigny que perpetra múltiples visitas a su antigua amante. La provocación y el escándalo forman parte del destino de estos personajes que asumen esta reprobación con cierta alegría secreta, que es su razón de ser y de vivir. El retorno voluntario de Sombreal confirma esta afirmación, regresa a su pueblo donde su apostasía ha rebelado a todos los habitantes:

« [...] de toutes les campagnes qu'il pouvait acheter, pourquoi choisissait-il le Quesnay, c'est-à-dire précisément celle où depuis dix-huit ans son nom croupissait, sans périr, sous le déshonneur, l'exécration et la honte?... »⁶

⁵ Id., pág. 600.

⁶ Id., pág. 901.

Jacques Petit arguye que el regreso de Sombreval se debe a un doble aspecto: por un lado, obedece a su destino, la Malgaigne se lo predijo y, por otro, está fascinado por esta predicción que, posiblemente, en su orgullo, desea que se equivoque⁷. Néel de Néhou se hace cómplice del cura casado, comparte su secreto y, cuando se marcha a Coutances, no es para adorar a Dios, sino para escandalizar:

« Voilà ce que j'ai fait de ma vie, une imposture! Oui, tout ce qui s'est passé hier et avant-hier au Quesnay, c'est une imposture! Ce que j'y disais, il n'y a pas une heure encore, à mon enfant sur mon cœur, c'est une imposture! C'est une imposture que ce voyage à Coutances où je vais m'humilier et demander pardon! Mais, Néel, ce qui n'était pas hier une imposture, c'était le bonheur de Calixte! c'était votre joie, à vous tous! »⁸

El amor hacia su hija lo empuja a traicionar a Dios, se convierte en un ateo, en un impío, mientras que su hija se encierra en la religión con la finalidad de reconducirlo hacia Dios.

La felicidad del secreto, el deseo del escándalo, la provocación... son aspectos que desde un punto de vista social adoptan el juego de lo prohibido y de la transgresión. El secreto y el escándalo se oponen y se relacionan entre sí, se necesitan; no hay escándalo sin la revelación de un secreto, ni felicidad en el secreto si no existe la amenaza del escándalo. Brassard, enloquecido por el temor del escándalo, provoca y enmascara su secreto por la insolencia, descubre « la jouissance du mystère dans la complicité »⁹, y su felicidad procede de esta « effroyable anxiété dans le cœur »¹⁰, del temor de que los padres de Alberte se despierten y los sorprendan. Para vivir la voluptuosidad a la que aspiran estos personajes, los héroes transgreden todas las leyes y la sensación de peligro se intensifica, Mme de Stasseville conoce « le bonheur dans l'imposture »¹¹. La felicidad del secreto tiende al peligro, Alberte está en los brazos de Brassard y éste, expectante, no pierde de vista la puerta por temor a los padres. Este peligro

⁷ *Notes et variantes*, Id., pág. 1447.

⁸ Id., pág. 1108.

⁹ Op. cit., tomo II, pág. 48.

¹⁰ Id., pág. 46.

¹¹ Id., pág. 155.

se analiza como un riesgo, una angustia que determina una atracción y hasta una búsqueda de escándalo.

Si los títulos de *Le Rideau Cramoisi* y *Le Plus Bel Amour de Don Juan* versan sobre el misterio y la disimulación, el de *Le Bonheur dans le Crime* provoca al lector. El materialista médico, Terty, entiende que el peligro desempeña un papel notable en el amor de los dos amantes adúlteros que atrae y fascina: « Il est des passions que l'imprudence allume, et qui, sans le danger qu'elles provoquent, n'existeraient pas »¹². La moral no posee ya la llave del bien ni del mal, de lo permitido y de lo prohibido; la ley es la que corrige las pasiones prohibidas. Serlon invita a Hauteclaira a su casa, « mari coupable d'avoir, – comme elle dit grossièrement, la loi, – introduit « la concubine dans le domicile conjugal »¹³. Exaltando el siglo dieciséis, el narrador infiere que el peligro era más significativo, la pasión más fuerte, y estos riesgos le daban emoción a la intriga:

« Au XVI^e siècle, qui fut un siècle aussi passionné que peut l'être une époque, la plus magnifique cause d'amour fut le danger même de l'amour. En sortant des bras d'une maîtresse, on risquait d'être poignardé; ou le mari vous empoisonnait dans le manchon de sa femme, baisé par vous et sur lequel vous aviez fait toutes les bêtises d'usage »¹⁴.

Los dos amantes no sólo encubren su amor en la casa conyugal, sino que la heroína se atreve a frotar, con las puntas de su corsé, la nuca y las orejas de su amante ante la presencia de la esposa; por este motivo, el viejo médico entiende la voluptuosidad del riesgo:

« Aussi m'imaginai-je qu'il devait y avoir de fameuses jouissances dans ce concubinage caché avec une fausse servante, sous les yeux affrontés d'une femme qui pouvait tout deviner. Oui, le concubinage dans la maison familiale, comme le dit ce vieux Prudhomme de Code, c'est à ce moment-là que je le compris! »¹⁵

¹² Id., pág. 104.

¹³ Id., pág. 105.

¹⁴ Id., pág. 104.

¹⁵ Id., pág. 110.

Buscar el peligro en el amor es la solución más comprometida y por esta complacencia del riesgo y del deseo de escandalizar, Savigny conserva a su sirvienta. Transcurridos dos años tras la muerte de la condesa de Savigny, los bienaventurados enamorados se casan y reactivan así las sospechas. Esta actitud no es sólo una provocación sino también un desafío, una rebelión contra todo lo que representa la vida en una pequeña ciudad de provincias. Los dos amantes hubieran podido marcharse de la región, pero se obstinan en no abandonar el castillo del crimen. El doctor Torty, contando las aventuras amorosas y criminales de los dos amantes, se extraña de que no se hayan ido a ocultar su felicidad a otro lugar. La sociedad los ha dejado solos y son felices en su soledad, el mismo narrador responde a las cuestiones planteadas:

« Mais pourquoi ne s'en vont-ils pas du pays? Le comte est riche. Il peut vivre grandement partout. Pourquoi ne pas filer avec cette belle diablesse? [...] Il y avait là un dessous que je ne comprenais pas [...]. Hauteclair, que je croyais l'homme des deux dans leurs rapports d'amants, voulait-elle rester dans ce château où on l'avait vue servante et où l'on devait la voir maîtresse, et en restant, si on l'apprenait et si cela faisait un scandale, préparer l'opinion à un autre scandale, bien plus épouvantable, son mariage avec le comte de Savigny? »¹⁶

Las últimas frases revelan el tema del escándalo, pocos personajes lo expresan con tanta claridad; su amor se sustenta de su perpetua necesidad de escándalo y de provocación. Torty se libra con frenesí al placer de observador:

« Ah! les plaisirs de l'observateur! ces plaisirs impersonnels et solitaires de l'observateur, que j'ai toujours mis au-dessus de tous les autres, j'allais pouvoir me les donner en plein, dans ce coin de campagne, en ce vieux château isolé, où, comme médecin, je pouvais venir quand il me plairait... »¹⁷

Torty y los dos amantes gozan de la voluptuosidad del secreto y del placer, son los únicos que saben, y muestran un poderoso sentimiento de rebelión contra la rigidez de las leyes que impone la sociedad, su unión constituye un

¹⁶ Id., pág. 122.

¹⁷ Id., pág. 103.

desafío a la moralidad y a las convenciones sociales que prohíben el matrimonio entre nobles y plebeyos. Su relación no puede comprenderse fuera del contexto social, su rebelión profunda e insolente provoca el escándalo a su alrededor, que se convierte en su felicidad sin remordimientos y sin castigo. Contrariamente a los valores tradicionales, su felicidad en el crimen refuta las bases de la moral cristiana fundadas en el pecado y en el castigo. Los amantes criminales buscan el escándalo deliberadamente y lo consiguen mediante la permanencia y la durabilidad del amor. El crimen de Hauteclair se muestra como una rivalidad de razas, la condesa sólo piensa en su casta, a su sociedad que tiene que defender: « Je ne veux pas qu'on le traîne en cour d'assises, qu'on l'accuse de complicité avec une servante adultère et empoisonneuse! »¹⁸ Precisa que no quiere defender a su marido, « il s'agit de nous tous, les gens comme il faut du pays! »¹⁹, protege lo que la amante ataca: la sociedad. Hauteclair necesita este escándalo y el crimen de la condesa le ha dado la libertad del amor, pero ser la amante de Savigny no le basta, es imprescindible el matrimonio:

« Mais le mariage, le mariage effrontément accompli au nez de Dieu et des hommes, mais ce défi jeté à l'opinion de toute une contrée outragée dans ses sentiments et dans ses mœurs »²⁰.

Cumplido este acto, Hauteclair abandona su máscara – siempre ha llevado la máscara de esgrima, un velo espeso o una cofia –, y ahora puede mostrarse valientemente. El crimen importa poco, observa el narrador: « A présent, tout est calmé, silencé, oublié, de cette épouvantable aventure »²¹; así la perpetuación de su amor es directamente proporcional a la violencia del desafío que han lanzado a la opinión del país:

« [...] les femmes du pays, qui, comme autrefois, passent en voiture, la dévisagent plus encore peut-être que quand elle était la grande et mystérieuse jeune fille au voile bleu sombre, et qu'on ne voyait pas. Maintenant elle lève son voile et leur montre hardiment le visage de servante qui a su se faire épouser »²².

¹⁸ Id., pág. 119.

¹⁹ Id., pág. 119.

²⁰ Id., pág. 122.

²¹ Id., pág. 120.

²² Id., pág. 127.

La sociedad aristocrática de Valognes no acoge a la heroína, pero cuando las mujeres se cruzan con ella, « elles rentrent indignées, mais rêveuses »²³, son sentimientos contradictorios que al escritor le encanta utilizar. Hauteclair se siente más segura y más orgullosa y su felicidad radica en estas miradas indignadas que afronta. Las doce anfitrionas de *Le Plus Bel Amour de Don Juan* están poseídas por la misma pasión de la provocación y del escándalo. Estas mujeres han tenido la idea de ofrecer a Don Juan una cena, precisamente es una osadía, una provocación a la sociedad: « Les amphitryonnes de cet incroyable souper, si peu dans les mœurs trembleuses de la société à laquelle elles appartenaient »²⁴. En *À Un Dîner d'Athées*, las comidas, que Mesnilgrand celebra, son para escandalizar a la opinión pública: « Eh bien! Ces convives du vendredi, qui scandalisaient hebdomadairement la ville de***, vinrent, suivant leur usage, dîner à l'hôtel de Mesnilgrand »²⁵. Esta comida sacrílega tiene lugar sólo los viernes y se contempla como provocadora, una especie de misa negra. Para dar vida a tales seres provocadores o impostores, es necesario crear un universo donde la sociedad tuviera reglas estrictas; sin un tal medio, estos seres son inconcebibles.

El escándalo y la calidad literaria que produjeron *Les Diaboliques* han sacado a la luz estos seis relatos, cuyo escándalo es interior a una sociedad cerrada que obedece a reglas rigurosas; no moralmente, sino de conveniencia, condición esencial para que se produzca el escándalo: « les surfaces sociales, les précautions, les peurs et les hypocrisies »²⁶ enmascaran dramas y crímenes.

En *Le Chevalier Des Touches*, las dos hermanas Touffedelys muestran una cierta reprobación cuando el cura duda de la virtud de Aimée de Spens:

« Et les deux Touffedelys elles-mêmes, devenues des sensitives, car la bêtise a parfois de ces moments-là où elle devient sensible, avaient reculé leurs fauteuils avec une énergie de croupe vertueuse qui disait combien la pensée de l'abbé les scandalisait »²⁷.

²³ Id., pág. 127.

²⁴ Id., pág. 62.

²⁵ Id., pág. 191.

²⁶ Id., pág. 230.

²⁷ Op. cit., tomo I, pág. 864.

El comportamiento de las señoras de Ferjol rompe con la sociedad femenina en *Une Histoire sans Nom*, se apartan de la norma y no están presentes en el confesionario como las demás mujeres:

« Tout le temps qu'il prêcha son Carême, le confessionnal du père Riculf ne désemplit pas des femmes de la bourgade, et les dames de Ferjol furent peut-être les seules qu'on n'y vit pas »²⁸.

El privilegio de acoger al cura en su casa demuestra su superioridad con el resto de las mujeres.

La Bague d'Annibal, *L'Amour Impossible* se inician con preámbulos, cuya realidad se acentúa aludiendo al escándalo, técnica que emplea, sobre todo *Les Diaboliques*. El escándalo y la muerte están íntimamente relacionados en la obra de Barbey, estos dos temas se incluyen ya en sus primeros relatos: *Léa*, *L'Ensorcelée*, *Le Rideau Cramoisi*, *Le Dessous de Cartes...* En sus tres últimas obras, toman toda su fuerza: es la muerte misma que hace germinar el escándalo: *Une Histoire sans Nom*, *Une Page d'Histoire*, *Ce qui ne meurt pas*. En estos relatos, se articulan los aspectos que hemos estudiado: el secreto, el escándalo, el fracaso... Concretamente, en *Une Histoire sans Nom*, el escritor va más lejos, desdobra el escándalo: el suicidio de Lasthénie y la revelación de su inocencia. Así que, la provocación, en los héroes « aurevilliens », se convierte en la destrucción de sí mismos.

2.1. OSADÍA DEL ESCRITOR

Barbey colaboró con varios periódicos como « Le Constitutionnel », « Le Pays », cuyos directores se escandalizaron pronto de su carácter²⁹. Como dandi, condenó la época en la que le tocó vivir y se rebeló contra ésta, rechazándola³⁰;

²⁸ Op. cit., tomo II, pág. 274.

²⁹ « D'Aurevilly va à tort et à travers, sans consulter rien que son caprice. Mettez de côté son article; j'ai reçu des objections fâcheuses à son sujet ». PETIT, J.: *Barbey critique*, collection Spoelberch de Lorenjoul, nota 67, pág. 142.

³⁰ « Je suis une plante tellement grimpante, écrit-il au jeune Léon Bloy, et qui se visse tellement aux choses, pour peu que j'ai vécu avec elles seulement deux jours, que je me déchire jusqu'aux racines de m'en arracher. Cette abominable faculté d'adhérence m'a toujours fait beaucoup souffrir et me rend tous les départs quelconques insupportables ». *Lettres à Léon Bloy*, pág. 104.

políticamente, la consideraba vulgar, común, mediocre y banal. El escritor odiaba lo común y sus personajes comparten este sentimiento: Raimbaud, Brassard, Aloys y Marmor Karkoël. El dandi ignora o rechaza deliberadamente el amor, se deja guiar por sus instintos o por sus tendencias. Ser la excepción implica superioridad sobre los demás y, para marcar la diferencia, menosprecia e ignora a todos los que no son de su estirpe, eludiendo las obligaciones morales de su tiempo y las reglas literarias³¹. Por este motivo, choca con la civilización de progreso, que supone un desarrollo material que conlleva a una decadencia espiritual. A través de su producción literaria, nos da a entender que, tras aparentes superficies sociales, persisten fuerzas tenebrosas que obligan a los seres humanos a excesos o a transgresiones. Como no pertenece a su tiempo, se muestra agresivo contra todo aquello que supone el compromiso o la esperanza de sus contemporáneos. En el preámbulo de *La Vengeance d'une Femme*, le reprocha a la literatura del siglo diecinueve su falta de atrevimiento y la responsabiliza de no reflejar la sociedad:

« La littérature, qu'on a dit si longtemps l'expression de la société, ne l'exprime pas du tout, - au contraire; et, quand quelqu'un de plus crâne que les autres a tenté d'être plus hardi, Dieu sait quels cris il a fait pousser! »³²

La literatura debe expresar la sociedad, Barbey osa tratar abiertamente el tabú del incesto en *Ce qui ne meurt pas* y *Une Page d'Histoire*. Si se interesa por una chica pública, y, además, es duquesa de Arcos de Sierra-Leona, es para escandalizar. Necesita un público para irritarlo, fascinarlo y seducirlo, el asombro puede ser el primer paso hacia la seducción. El fundamento de su obra estriba en el atrevimiento de provocar, escandalizar, extrañar..., las mujeres se sienten seducidas por Barbey, por cuanto se hace galante y provocador, no hay nada más que le complazca que ruborizarlas³³. Es objeto de una triple rivalidad entre Eugène de Guérin, la baronesa de Maistre y Amédée de Maestre. Se le atribuye una relación escandalosa con su prima Louise-Augustine Cantru des Costils – uno de

³¹ J. Petit, en su prefacio a las *Obras completas*, señala: « Les Diaboliques; ce sont les rêves du romancier, elles participent de cette réaction contre le monde où il vit ». Op. cit., tomo I, pág. 22.

³² Op. cit., tomo II, pág. 229.

³³ « J'aime les rougeurs par orgueil, probablement, damné fat que je suis ». Barbey d'Aurevilly: *Mémoires II*, 13 de junio de 1838, Op. cit., tomo II, pág. 901.

sus amores imposibles –, y su familia los disuade discretamente. A la muerte de su prima, así se expresaba:

« J'ai perdu ma pauvre cousine Louise du Ménil, mais si vous n'aviez pas été entre elle et moi, depuis tant d'années, j'aurais plus souffert que je n'ai souffert de cette perte! Et cependant vous êtes trop noble pour vous cacher que j'en ai souffert »³⁴.

No sólo instiga a las mujeres en los salones, sino que también lo practica con su pluma, busca la indignación de éstas para que reaccionen. Ninguna de sus primeras obras complace a los editores: *La Bague d'Annibal* queda rechazada, *Germaine* sufre también la misma desestimación, aunque más tarde aparecería con el título: *Ce qui ne meurt pas*. Su reputación, al principio, habría que buscarla en lo escandaloso. *Une Vieille Maîtresse* suscita indignación, sobre todo a periodistas como Armand de Pontmartin que se queja de escritores como Barbey « qui pensent comme Joseph de Maistre et qui écrivent comme le marquis de Sade »³⁵. Esta misma obra se la dedica al vizconde Yzarn-Freissinet, quien le aconseja que cambie el título, pero el escritor se resiste: « était ce qu'il y avait de hardi, de cruel, d'impitoyable dans ce titre qui me plaisait »³⁶. De hecho, el protagonista, Ryno de Marigny, sobresale de la sociedad que lo domina y se impone a ella violentamente, convirtiéndose en « le scandale vivant du Faubourg Saint-Germain »³⁷, aseveración que subraya Mme de Artelles. En el último capítulo titulado « L'opinion de deux sociétés », Barbey pone de manifiesto el antagonismo entre lo que escribe y su siglo. Por un lado, Mme de Artelles defiende la moral social y, por otro, la inmoralidad tiene sus defensores, particularmente en la persona de Prosný, el anciano abogado, para quien el adulterio de los protagonistas es fidelidad y constancia. Mme de Flers, abuela de Hermangarde, roza también el escándalo: el creador despierta cierta admiración hacia el personaje pero con cierta ironía:

« Pour elle, comme pour toutes les femmes de la génération, - corps de fer forgés au feu du plaisir et qui ne connaissait ni gastrites, ni inflam-

³⁴ *Lettres à Mme de Bouglon*, diciembre de 1887, p.133.

³⁵ *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1295.

³⁶ *Lettres à Trébutien.*, tomo I, 15 de mayo de 1845, pág. 234.

³⁷ Op. cit., tomo I, pág. 221.

mations d'entrailles, maux consacrés d'une époque à prétentions intellectuelles, - les lits n'étaient pas faits pour les vieillards »³⁸.

Los críticos no entendían cómo un escritor tan intransigente en la defensa de la buena doctrina y de las costumbres cristianas, podía atestar en sus obras, imágenes tan audaces y tan atrevidas; lo acusaron de hipócrita y de recrear una literatura de escándalo. *Les Diaboliques* formarían parte del mundo de la literatura en 1874, donde no se tenía la costumbre de ver abordadas verdades de una forma tan directa. A los que irritaba, lo acusaban de mal gusto, de excesos, de inmoralidad, pero, poco a poco, Barbey se consolidaba como un autor de una originalidad indiscutible. En su primer prólogo de *Les Diaboliques* en 1870 sostiene: « Les histoires sont vraies. Rien d'inventé, tout vu, tout touché du coude et du doigt »³⁹, esto fue una de las causas de su osadía. La baronesa de Maistre, amiga de Barbey, se vio reflejada en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, el vizconde de Bonchamp en Brassard, Mme de Poirier de Franqueville en la condesa de Tremblay de Stasseville, cuya relación secreta con un inglés había sido motivo de escándalo en el pueblo normando. La historia que cuenta el doctor Torty, la de los amores de Savigny y Hauteclair, es también el eco de un escándalo local. Las comidas de los Mesnilgrand, donde reunían a todos los liberales de la región, fueron motivo de escándalo en la conservadora y monárquica ciudad de Valognes. *Le Dessous de Cartes* no escapa al escándalo que se perpetra en un pequeño pueblo de provincias:

« On a souvent parlé - et que n'a-t-on point dit - du cercle étroit dans lequel tourne la vie de province; mais ici cette vie, pauvre partout en événements, l'était d'autant plus que les passions de classe à classe, les antagonismes de vanité, n'existaient pas comme dans une foule de petits endroits où les jalousies, les haines, les blessures d'amour-propre entretiennent une fermentation sourde qui éclate parfois dans quelque scandale, dans quelque noirceur, dans une de ces bonnes petites scélératesses sociales pour lesquelles il n'y a pas de tribunaux »⁴⁰.

³⁸ Id., pág. 215.

³⁹ BARBEY D'AUREVILLY: *Les Diaboliques*, prólogo de J. Petit, collection folio, Éd. Gallimard, Paris, 1973, pág. 349.

⁴⁰ Op. cit., tomo II, págs. 135-136.

También es verdad que el narrador provoca, frente al público imaginario que se escandaliza: « Le narrateur fut interrompu par le cri très vrai de deux ou trois femmes, pourtant bien brouillées avec le naturel »⁴¹, este tipo de interrupciones por un grito refleja el desenlace ideal del relato « aurevillien ».

Le Bonheur dans le Crime demuestra que los amantes son cómplices en el envenenamiento de Delphine de Cantor, siempre ocultos en el castillo y, tras el adulterio, se exhiben provocadores en el balcón, observación que realiza el narrador:

« Les persiennes de la porte vitrée du balcon furent poussées et s'ouvrirent, et je n'eus que le temps, pour ne pas être aperçu dans cette nuit claire, de faire reculer mon cheval dans l'ombre du bois de sapins. Serlon y Hauteclair vinrent s'accouder sur la rampe en fer du balcon. Je les discernais à merveille »⁴².

El novelista es tan osado que efectúa una transposición de las funciones de la iglesia, en *À Un Dîner d'Athées*, que, siendo un lugar de recogimiento y de rezos, la convierte en un espacio de encuentros, de relaciones amorosas, tal como la describe Rançonnet: « qu'est-ce que tu fous donc, Mesnil, dans une église, à pareille heure? Nous ne sommes plus en Espagne, comme au temps où nous chiffonnions si joliment les guimpes des religieuses d'Avila »⁴³.

Otro lugar de encuentro es la habitación donde las mujeres se venden, la Rosalba es la fiel representación de todas las prostitutas. Si la iglesia es el lugar donde se rinde culto a Dios, la habitación es el espacio en que se ofrece culto a la mujer. Existe un cierto paralelismo entre los dos espacios cerrados con referencia a los objetos allí existentes: « cierge de cire jaune »⁴⁴ de la iglesia y la « cire bleue pailletée d'argent »⁴⁵, esta misma cera servirá para lacrar la carta y el sexo de la heroína. En *Le Cachet d'Onyx*, Dorsay utiliza también esta cera « bleue et pailletée qui s'enfonçait dans les chairs brûlées »⁴⁶.

⁴¹ Id., pág. 169.

⁴² Id., pág. 112.

⁴³ Id., pág. 177.

⁴⁴ Id., pág. 176.

⁴⁵ Id., pág. 220.

⁴⁶ Op. cit., tomo I, pág. 20.

Brassard, en *Le Rideau Cramoisi*, asevera que lo que sabe se lo ha enseñado la calle, el autor inquiera siempre lo excitante y accede a esta fascinación:

« Si le capitaine vicomte de Brassard n'avait pas été tout ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, mon histoire serait moins piquante et probablement n'eussé-je pas pensé à vous la conter »⁴⁷.

Para anunciar al licencioso padre Riculf, Barbey d'Aurevilly introduce a otro capuchino perturbador que Mme de Ferjol había conocido. Esta técnica de anticipar los hechos la expone para que el lector se haga una idea negativa del personaje en cuestión:

« [...] un capucin [...] avait osé afficher la coquetterie d'un petit-maître sous les habits de la pauvreté et du renoncement. [...] ce scandaleux capucin qui avait un soin presque féminin de sa personne [...], il allait faire son whist, le soir, madrigalisant avec les femmes et chuchotant souvente fois, dans les coins de salon, tout bas à leur oreille »⁴⁸.

Algunos de sus héroes afrontan el escándalo con miedo o con orgullo, como Brassard, Don Juan o Mesnilgrand; otros se vanaglorian de la reprobación pública, como Ryno de Marigny que aparca públicamente su coche frente a la casa de Vellini. El único personaje que desafía el escándalo sin temblar o enorgullecerse de la reprobación que le rodea, es Marguerite de Ravalet, en *Une Page d'Histoire*, que asume la guillotina como pena de muerte: « Elle accueillit, sans se plaindre et sans protester, l'échafaud »⁴⁹.

Jean Sombreval, en *Un Prêtre Marié*, es una persona que se rebela contra la religión, humillado en su juventud por los nobles, es una víctima de una sociedad post-revolucionaria. El joven cura quiso creer pero es precisamente ante el altar donde pierde la fe:

« J'ai longtemps prié Dieu de me délivrer de ces obsessions... Il ne l'a pas voulu; il ne le pouvait pas! Je l'ai longtemps prié, *s'il était*, de me délivrer de ces tentations d'impiété que j'imputais à l'Esprit du Mal, et

⁴⁷ Op. cit., tomo II, pág. 16.

⁴⁸ Id., pág. 293.

⁴⁹ Id., pág. 376.

qui étaient, au contraire, les premières évidences de l'esprit de l'homme qui s'éveillait, qui se mettait debout en moi! »⁵⁰

Barbey utiliza excesos en todos los aspectos, sobre todo en el lenguaje: emplea expresiones arcaicas, palabras raras: « ces petites demoiselles qu'exécrait Byron, qui sentent la tartelette et qui, par la tournure, ne sont encore que des épluchettes »⁵¹, neologismos: « des mœurs trembleuses »⁵², juegos de palabras: « ce boudoir fleur de pêcher ou de... péché (on n'a jamais bien su l'orthographe de la couleur de ce boudoir) »⁵³, asociaciones de palabras... Incluso, la introducción de elementos sobrenaturales es un recurso para evitar la condena, cuya función es salvaguardar el texto bajo la acción de la ley; por todo ello, se ha criticado excesivamente la complacencia de Barbey por el escándalo⁵⁴.

3. EROTISMO Y SEXUALIDAD

El erotismo y la sexualidad determinan la acción en relatos como *Le Rideau Cramoisi*, *Léa*, *Ce qui ne meurt pas...* Pasiones sensuales, excesos, vicios... son temas fundamentales, de los que nace la tragedia, y en casi todas las novelas, particularmente en *L'Enfermée*, *Un Prêtre Marié* y *Les Diaboliques*, el autor tiene la ocasión de contar hechos históricos o imaginados que establecen la depravación: *L'Enfermée* narra las orgías de los señores de Feuardent y de Sang-d'Aiglou de Haut-Mesnil, *Un Prêtre Marié*, el recuerdo de los vicios de los señores del Quesnay; aunque algunos personajes están privados de erotismo como Mme de Ferjol y su hija en *Une Histoire sans Nom*.

El satanismo es el erotismo mismo, simbolizando a la vez el sexo, el poder y la fuerza, características que reúnen las heroínas. El sexo es un ansia que desemboca en la propia destrucción, como Alberte; en el plano del poder, Hauteclaira lleva el juego desde el principio hasta el final. Y con respecto a la

⁵⁰ Op. cit., tomo I, pág. 1015.

⁵¹ Op. cit., tomo II, pág. 63.

⁵² Id., pág. 62.

⁵³ Id., pág. 63.

⁵⁴ J. Petit ve en esta búsqueda de escándalo, uno de « éléments unificateurs les plus nets de l'œuvre aurevillienne, un des mouvements les plus riches ». PETIT, J.: *Littérature et scandale*, Revue des Lettres Modernes, 1973, nº8, pág. 7.

fuerza, ninguna mujer está exenta, incluso puede volverse en contra, la duquesa de Sierra-Leona, para saciar su venganza, destruye su cuerpo mediante los medios más terribles.

Para Barbey, el matrimonio es problemático y, en su biografía, nada indica que haya sido hombre de mujeres y, menos aún, un hombre capaz de asumir su sexualidad. Lo que se sabe es que ha rechazado cualquier proposición de matrimonio y nunca ha tenido hijos. El creador indaga sobre el comportamiento y la vida sexual de sus personajes, por ejemplo, en *Ce qui ne meurt pas*, Allan de Cynthry le exige a Mme de Scudemor que le confiese su vida sexual. Al principio de la novela, tiene diecisiete años, es un joven atractivo con la frente de Byron e Yseult tiene más de cuarenta años – la edad de la madurez –, en que los signos anunciadores de una decrepitud están próximos. El novelista sitúa a ambos protagonistas en una edad de transición, lo que permite el drama y suscita los sentimientos confusos. Mme de Scudemor podría ser la madre de Allan y se considera como tal, pero reconoce que muestra cierta inclinación hacia el joven: « Si elle ne l'aimait point, comme elle le disait, pourquoi donc s'offrait-elle à lui? »⁵⁵ Sin embargo, intenta apartarlo de ella, pero sus actos la contradicen: se presenta ante él ligera de ropa, lo cita en el bosque, y allí, le narra toda su vida. Le confiesa que su juventud fue muy pecaminosa y que mantuvo relaciones sexuales con Margarita, su bella compañera de convento. Le narra toda la voluptuosidad que ha conocido, y su entusiasmo la induce a coger la mano de Allan: « Et l'implacable prit la main brûlante du jeune homme dans sa main de glace »⁵⁶, para, finalmente, apoyar la cabeza del joven sobre su hombro. Allan contempla sus admirables brazos a través de la transparencia de las mangas de su blusa, y la pasión se desencadena: « Voilà qu'il saisit, des deux mains, le corsage. Il se jeta dessus, comme Achille sur l'épée, et l'enfant monta jusqu'à l'homme! »⁵⁷ Finalmente, « il la renversa sur le divan »⁵⁸, mas las cuatro líneas de puntos suspensivos interrumpen el relato por temor a escandalizar a los editores. Esta propia censura instaurada por el autor es una estrategia para llamar la atención del lector e imaginar lo que no ha sido sugerido. Esta inclinación a las sensaciones y a los sentimientos marginales se multiplica y diversifica en la obra.

⁵⁵ Op. cit., tomo II, pág. 453.

⁵⁶ Id., pág. 390.

⁵⁷ Id., pág. 457.

⁵⁸ Id., pág. 458.

Barbey estudia estos amores « qui corrompent tout dans les âmes »⁵⁹, y *Les Diaboliques* desarrollan los más sorprendentes ejemplos. En París, la heroína de *La Vengeance d'une Femme* vive momentos sensuales y su predisposición al erotismo queda patente en determinadas escenas del relato: « Cette fille [...] se serait allumée elle-même [...] pour mieux incendier les sens des hommes »⁶⁰. En primer lugar, la narración la designa como prostituta y, más tarde, perteneciente a la nobleza, aunque opta por ser una mujer pública para deshonorar su posición social. El siguiente fragmento es extenso y su lectura es un deleite para el entendimiento, pues, expresa la sensualidad erótica de la duquesa en su más alto paroxismo:

« Tressignies se disait confusément tout cela en mettant son pas dans le pas de cette femme, qui marchait le long du boulevard, sinueusement, et le coupait comme une faux, plus fière que la reine de Saba du Tintoret



La duchesse d'Arcos de Sierra-Leona dans
La vengeance d'une femme

lui-même, dans sa robe de satin safran, aux tons d'or, - cette couleur aimée des jeunes Romaines, - et dont elle faisait, en marchant, miroiter et crier les plis glacés et luisants, comme un appel aux armes! Exagérément cambrée, comme il est rare de l'être en France, elle s'étreignait dans un magnifique châle turc à larges raies blanches, écarlate et or; et la plume rouge de son chapeau blanc, - splendide de mauvais goût - lui vibrait jusque sur les épaules. On se souvient qu'à cette époque les femmes portaient des plumes penchées sur leurs chapeaux, qu'elles appelaient des plumes en *saule pleureur*. Mais rien ne pleurait en cette femme; et la sienne exprimait bien autre chose que la mélancolie. Tressignies, qui croyait qu'elle allait prendre la rue de la Chaussée-d'Antin,

étincelante de ses mille becs de lumière, vit avec surprise tout ce luxe piaffant de courtisane, toute cette fierté impudente de fille enivrée d'elle-même et des soies qu'elle traînait, s'enfoncer dans la rue Basse-du-Rempart, la honte du boulevard de ce temps! [...] La robe d'or, perdue en instant dans les ténèbres de ce trou noir, après avoir dépassé

⁵⁹ Op. cit., tomo I, pág. 278.

⁶⁰ Op. cit., tomo II, pág. 239.

l'unique réverbère qui les tatouait d'un point lumineux, reluisit au loin, et il s'élança pour la rejoindre. Il n'eut pas grand'peine: elle l'attendait, sûre qu'il la rejoignit elle lui projeta bien en face, pour qu'il pût en juger, son visage, et lui campa ses yeux dans les yeux, avec toute l'effronterie de son métier. Il fut littéralement aveuglé de la magnificence de ce visage empâté de vermillon, mais d'un brun doré comme les ailes de certains insectes, et que la clarté blême tombant en maigre filet du réverbère, ne pouvait pas pâler »⁶¹.

Su forma de andar, su vestido, los colores, sus atributos hiperbólicos indican que es una prostituta, cuyas connotaciones sexuales son numerosas: « vibrait », « une faux », « un appel aux armes » y « jeunes Romaines ». El encuentro de miradas al final del texto indica un indudable efecto de sorpresa y de dominio que, a pesar de su forma de andar y de desempeñar bien el papel de prostituta, sólo tiene un deseo: la venganza. La duquesa de Sierra-Leona es presentada como « un des plus beau types de cette race »⁶², constituye, junto a Vellini, el estereotipo de española e ilustra la comparación con el personaje de « la Judith de Vernet »⁶³. La duquesa se caracteriza por su naturaleza ambivalente y el oficio que ha elegido no ha conseguido borrar la nobleza de su belleza.

Esta mujer sorprende por su fisonomía, destacando un alma muda por una pasión implacable y, por este contraste, se la compara con la « Judith de Vernet ». La mujer ideal para el escritor es la que congrega los contrarios, igual que Vellini y la Púdica, la duquesa encaja con este prototipo: señora frente a prostituta, obscenidad frente a pureza, oposiciones que son contradicciones en apariencia.

En *Le Bonheur dans le Crime*, Hauteclair es uno de los personajes femeninos del que mejor conocemos su cuerpo, en cierto modo, la indumentaria que luce provoca al espectador; no era muy usual en el siglo XIX que una mujer llevara la ropa ceñida al cuerpo. El visitante advertido percibe « ces vêtements serrés qui ressemblaient à une nudité »⁶⁴, su erotismo se deja entrever con « son corsage

⁶¹ Id., pág. 234.

⁶² Id., pág. 234.

⁶³ Judith, en la Biblia, es una muy bella mujer que, para liberar su pueblo, seduce al general Holofernes con la finalidad de cortarle el cuello. Este episodio ha inspirado a numerosos pintores como a Vernet. Esta imagen sugiere ya la idea de la venganza. Id., pág. 1329.

⁶⁴ Id., pág. 113.

de maroquin noir, qui pinçait, en craquant, sa taille robuste et découpée »⁶⁵. El doctor Torty sorprende a la pareja en una escena erótica temiendo que Delphine se diera cuenta de sus actos: « Je la surpris qui, en les y mettant, frottait des pointes de son corsage la nuque et les oreilles du comte, qui devenait tout pâle... et qui regardait si sa femme ne le regardait pas »⁶⁶.

Si Calixte representa el amor espiritual, Vellini encarna el amor sensual, es la figura clave del erotismo « aurevillien »⁶⁷ que adquiere una femineidad singularmente excitante:

« Ce qu'en elle la femme avait d'irrégulier, de dur, de trop maigre, disparaissait quand elle était habillée en homme. Sa redingote de velours noir, serré à la taille, dessinait gracieusement son torse nerveux et agile qui provoquait si bien les frémissantes étreintes de l'amour, en les défiant »⁶⁸.

Esta especie de encantamiento sensual se generaliza en casi todas las novelas, y un ejemplo de ello es la cena que ofrecen las doce amantes de Ravila:

« Il n'y avait pas là de ces jeunesses vert tendre, de ces petites demoiselles qu'exécrait Byron, qui sentent la tartelette et qui, par la tournure, ne sont encore que des épiluchettes, mais tous étés splendides et savoureux, plantureux automnes, épanouissements et plénitudes, seins éblouissants battant leur plein majestueux au bord découvert des corsages, et, sous les camées de l'épaule nue, des bras de tout galbe, mais surtout des bras puissants, de ces biceps de Sabines qui ont lutté avec les Romains »⁶⁹.

En este ambiente voluptuoso, Ravila de Ravilès narra su más bello amor, cuya amante, que describe alusivamente, no se encuentra entre las presentes. El

⁶⁵ Id., pág. 95.

⁶⁶ Id., págs. 109-110.

⁶⁷ El erotismo de Barbey lo define Philippe Berthier: « L'érotisme aurevillien ne procède pas par phases successives ou découpages chronologiques, il est d'emblée totalement vécu, assumé dans ses mouvements contraires: sans chercher à mettre de la logique dans ses besoins, Barbey réagit spontanément à leur appel ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., pág. 146.

⁶⁸ Op. cit., tomo I, pág. 293

⁶⁹ Op. cit., tomo II, pág. 63.

poder del sujeto impone que todas las mujeres estén a sus pies, por este motivo, las imágenes orientales son frecuentes; de hecho, es explícitamente comparado a Sardanápalo⁷⁰. La cena que ofrece el protagonista es de un gran refinamiento voluptuoso, cuyo placer se exalta bajo el efecto de todo lo que le rodea: manjares, vinos, perfumes en los que se mezcla elementos espirituales, discursos picantes, recuerdos...

Si mencionáramos a dos españolas muy sensuales, la italiana Rosalba se exhibe también muy atractiva y femenina:

« Je la trouvai à peine vêtue, les épaules au vent, embrasées par une chaleur africaine, les bras nus, ces beaux bras dans lesquels j'avais tant mordu et qui, dans certains moments d'émotion que j'avais si souvent fait naître, devenaient, comme disent les peintres, du *ton* de l'intérieur des fraises. Ses cheveux, appesantis par la chaleur, croulaient lourdement sur sa nuque dorée, et elle était belle ainsi, déchevelée, négligée, languissante à tenter Satan et à venger Ève! A moitié couchée sur un guéridon, elle écrivait... »⁷¹

La postura que adopta mientras escribe, la descripción de « les bras nus », « déchevelée », « languissante », son recuerdos carnales que manifiestan un erotismo provocador. Su sensualidad dará lugar al drama, pues la carta desencadena los celos del mayor Ydow y su ira aumenta gradualmente en una tensión sexual que, ansioso de poseerla y de vengarse, la castiga con la creta por donde ha pecado.

En *Ce qui ne meurt pas*, una segunda prefiguración de la mujer ideal queda patente en la persona de Camille:

« Ce front, bruni par l'Italie, sous la résille de ses veines foncées irradiait, comme l'opale d'un ciel matinal, des clartés que le cœur incessamment y versait. On eût dit – mais c'est contradictoire! – le jour se frayant dans la nuit »⁷².

⁷⁰ Id., págs. 62-63.

⁷¹ Id., pág. 220.

⁷² Op. cit., tomo II, pág. 550.

La noche de bodas, Allan observa atentamente el desnudo de su mujer:

« Elle sortit toute bondissante, n'ayant plus que son jupon blanc et son corset [...]. A chaque voile qui tombait c'était quelque beauté nouvelle qui venait d'éclorre, un bras entièrement dénudé, une épaule échappant aux plis dérangés d'une dernière tunique, une rondeur de sein plus trahie »⁷³.

La joven lo domina sexualmente: « passionnée, elle fit bien plus que de s'abandonner... Les rôles changèrent », y, finalmente, le propone: « couchons-nous! »⁷⁴

Que sea Hortense, Bérangère de Gesvres, Joséphine de Alcy, Yseult de Scudemor, Vellini, Hermangarde, Calixte, Rosalba o la duquesa de Arcos, todas vissten de la misma con un « peignoir de mousseline »⁷⁵. La transparente Calixte, casi inocente, experimenta también deseos carnales y desordenados. Por mucho que Barbey la idealice celeste o virginal, cuando se desprende de su chal, Néel contempla « cette taille longue et brisée de jeune fille malade, qui mêle aux désirs tous les frissons de la terreur »⁷⁶, circunstancia en la que se mezcla el placer con la muerte.

La imaginación erótica de Barbey sugiere comparaciones audaces, en *La Bague d'Annibal*, Aloys no resiste la tentación de la sensualidad de los labios de la heroína que son comparados a un cáliz de rosa un poco amarillento, y su deseo de poseerla se intensifica:

« Cet amour de mes premiers rêves, - cette créature suave et pourtant terrestre, passionnée comme nous dans un corps plus divin qu'une âme, - pauvre enfant timide et hardie! - vêtue seulement des jasmins du balcon, au milieu desquels elle apparaissait dans une nudité plus chaste que celle du ciel sans ses nuages, que celle de l'Aurore [...] car l'Aurore se sait nue et rougit... »⁷⁷

⁷³ Id., pág. 624.

⁷⁴ Id., pág. 624.

⁷⁵ Op. cit., tomo I, pág. 104.

⁷⁶ Id., pág. 951.

⁷⁷ Id., pág. 195.



Alberte dans *Le Rideau Cramoisi*

Alberte, en *Le Rideau Cramoisi*, se muestra totalmente indiferente a las características particulares del héroe: « Pour moi, vous n'existez même pas »⁷⁸, mientras que el joven capitán se pierde en el abismo del placer. En el siguiente texto, la descripción de la heroína denota un cierto erotismo, juzgando su función seductora, pero sin perder de vista su indiferencia:

« Cambrée à outrance, comme elle l'était, pour accrocher son chapeau à cette patère placée très haut, elle déployait la taille superbe d'une danseuse qui se

renverse et cette taille était prise (c'est le mot, tant elle était lacée!) dans le corselet luisant d'un spencer de soie verte à franges qui retombaient sur sa robe blanche, une de ces robes du temps d'alors, qui serraient aux hanches et qui n'avaient pas peur de les montrer, quand on en avait... Les bras encore en l'air, elle se retourna en m'entendant entrer, et elle imprima à sa nuque une torsion qui me fit voir son visage; mais elle acheva son mouvement comme si je n'eusse pas été là »⁷⁹.

Seducido el sujeto, se convierte en víctima por el campo semántico expresado: « accrocher », « patère », « taille était prise », « serrer », indicando el asedio al que está sometido, pero estos amores ocultos le procuran sensaciones que no había experimentado jamás con otra mujer. Los héroes jóvenes de Barbey muestran sentidos ávidos y gustos distinguidos: aprecian las emociones y las sensaciones que viven.

El deseo siempre indica culpabilidad en las obras de Barbey, por lo tanto, siempre es castigado; ejemplo de ello es la muerte erótica de Alberte, castigada por la infracción de su mano y por haber deseado tanto. La primera escena de « violación » en la que Brassard es objeto, se sitúa debajo de la mesa, donde avistamos la actividad de la heroína frente a la pasividad del protagonista:

⁷⁸ Op. cit., tomo II, pág. 31.

⁷⁹ Id., pág. 30.

« Je sentis une main qui prenait hardiment la mienne par-dessous la table [...]. Je n'eus que l'incroyable sensation de cette main audacieuse venait chercher la mienne jusque sous ma serviette! [...] la chair tassée de cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon, s'était fermée sur la mienne [...]. C'était donc là la sœur de cette main que je sentais pénétrant la mienne »⁸⁰.

El inicio erótico de Brassard se localiza en este escenario, en que Alberte cambia el orden habitual de los lugares, suprimiendo la distancia entre ella y su futuro amante, por consiguiente, transgrede lo prohibido representado por la protección de los padres. La mesa constituye dos espacios escénicos bien diferenciados: en la parte superior se sitúa una mano: « [qui] tournait froidement le bouton d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table, [...] ne tremblait pas et faisait son petit travail d'arrangement de la lampe »⁸¹, y en la parte inferior se halla una mano trampa: « cette main que je sentais pénétrant la mienne, comme un foyer d'où rayonnaient et s'étendaient le long de mes veines d'immenses lames de feu! »⁸² La dicotomía encima y debajo de la mesa plantea el problema de la moralidad: lo revelado frente a lo oculto, Philippe Berthier lo denomina la contra-norma⁸³. La parte inferior indica la virilidad de Alberte y la feminidad de Brassard, cuya posesión erótica es evidente: « Aussi ne fut-ce pas une femme qui fut prise ici: ce fut moi! »⁸⁴ En el mismo contexto, la mesa del salón de Chiffrevas podría ser el lugar de la transmutación de los sexos en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, donde las doce amantes de Don Juan son, según Barbey, « les chevalières de cette Table Ronde »⁸⁵.

El erotismo de Barbey se basa fundamentalmente en el « voyeurismo », cuya sorpresa es frecuente en la intimidad: Hortense de ***, Mme de Gesvres o Rosalba reciben en sus respectivos apartamentos a sus amantes, tras haber sido perseguidas e incluso espiadas. El « voyeurismo » desempeña una función vital

⁸⁰ Id., págs. 33-34.

⁸¹ Id., pág. 34.

⁸² Id., pág. 34.

⁸³ Philippe Berthier afirma: « cette ligne de partage entre une surface innocente et permise, éclairée à la lumière sereine de la quotidienneté, et une profondeur monstrueuse qui en est l'envers inséparable, mais impensable dans une seule et même personne ». BERTHIER, P.: *Les Diaboliques à table*. Société des études romantiques. Actes de Colloques du 16 janvier, Paris, 1988, pág. 133.

⁸⁴ Op. cit., tomo II, pág. 24.

⁸⁵ Id., pág. 35.

para satisfacer el deseo y exacerbarlo, pues, la Rosalba lo demuestra complacidamente:

« Oui, un soir, n'eut-elle pas l'audace et l'indécence de me recevoir, n'ayant pour tout vêtement qu'une mousseline des Indes transparente, une nuée, une vapeur, à travers laquelle on voyait ce corps, dont la forme était la seule pureté et qui se teignait du double vermillon mobile de la volupté et de la pudeur!... Que le diable m'emporte si elle ne ressemblait pas, sous sa nuée blanche, à une statue de corail vivant! »⁸⁶

El narrador hace cómplice al lector por las insinuaciones provocadoras, el mismo paralelismo se expresa con el retrato de la duquesa en *La Vengeance d'une Femme*, la cual no se muestra a Tressignies desnuda sino eróticamente atractiva. Desde una perspectiva física, la desnudez tiene que ser transparente para que suscite interés y, bajo la óptica moral, las heroínas tienen que ser misteriosas para que sean interesantes:

« Elle n'était pas entièrement nue, mais c'était pis! Elle était bien plus indécente, - bien plus révoltamment indécente que si elle eût été franchement nue [...]. Mais cette fille [...] avait combiné la transparence insidieuse des voiles et l'osé de la chair, avec le génie et le mauvais goût d'un libertinage atroce [...]. Par le détail de cette toilette, monstrueusement provocante, elle rappelait à Tressignies cette statuette indescriptible »⁸⁷.

Después del amor, el amante tiene la curiosidad de ver el medallón donde figura el retrato del marido de la duquesa, lo lleva para que el duque vea copular a la pareja, escena que mezcla exhibicionismo y « voyeurismo ».

La escena de Joséphine, en su balcón, es repetida cuando Aimée de Spens salva a Des Touches de los « Bleus », el protagonista la contempla totalmente desnuda:

« [...] Elle] entr'ouvrit les rideaux pour qu'ils la vissent bien... C'était l'heure de se coucher... Elle se déshabilla. Elle se mit toute nue. Ils

⁸⁶ Id., pág. 216.

⁸⁷ Id., pág. 239.

n'auraient jamais cru qu'un homme était là, et ils s'en allèrent. Ils l'avaient vue... Moi aussi... Elle était bien belle!... rouge comme les fleurs que voilà! »⁸⁸

En *Un Prêtre Marié*, el narrador observa a su interlocutora que se exhibe de un modo erótico: « J'avais les yeux sur son sein rond et hardi comme l'orbe d'un bouclier d'amazone »⁸⁹. El « voyeurismo » de Néel, fijándose en la frente de Calixte, es un símbolo erótico, pues la pureza de los dos adolescentes evoluciona para alcanzar el mundo adulto, el sexo y el deseo:

« Un jour même, en revenant de chez la Malgaigne, où ils étaient allés tous deux, sous la garde de leurs purs dix-huit ans et de la confiance du vieux Sombrevail, elle avait, à la prière du curieux jeune homme, détaché ce bandeau jaloux qui si souvent avait impatienté le regard de Néel, et elle lui avait montré au grand jour, dans toute sa gracieuse et demi-sphérique plénitude, ce front...qui était un calvaire et dont la croix – s'élevant d'entre les sourcils pâles – augmentait la tristesse native par la tristesse du phénomène, et d'un phénomène qui était une croix! »⁹⁰

La emoción que sentía cuando estaba cerca de ella le facilitaba « l'effet de disparaître dans une émotion inconnue »⁹¹, emoción que traduce el primer orgasmo del adolescente.

Ante las tendencias exhibicionistas de Vellini, la heroína intenta ocultárselas a su doncella:

« Elle n'y était plus à moitié soulevée, mais couchée à plat sur le dos comme une morte ou comme une mourante. Elle avait mis un mouchoir sur sa figure pour cacher sans doute ses impressions à Oliva »⁹².

Tanto Vellini como Hermangarde son espiadas, sobre todo, Vellini que es observada por Charline et Bonine Bas-Hamet: « Etonnées, curieuses, la mère et

⁸⁸ Op. cit., tomo I, pág. 869.

⁸⁹ Id., pág. 874.

⁹⁰ Id., págs. 889-990.

⁹¹ Id., pág. 990.

⁹² Id., pág. 243.

la fille vinrent plus d'une fois regarder, à la nuit tombante, à travers une fente de volets, ce que faisait la Mauricaude »⁹³. Ryno de Marigny sabe espiar como Néel de Néhou:

« Il était chasseur. Il avait la patience de l'affût. Comme tous les hommes, même les plus bouillants, qui sont organisés pour la guerre, il avait la force de l'attente immobile [...]. Il vint donc presque tous les jours s'embusquer dans les environs du château, tantôt plus loin, tantôt plus près, mais toujours dans l'étroit rayon qu'une forme qui habite la campagne et qui s'y promène ne peut guère, si elle est prudente, dépasser »⁹⁴.

Esta « patience de l'affût » caracteriza también a Tressignies, incapaz de aproximarse a la duquesa:

« Robert de Tressignies s'efforça d'aller jusqu'à elle [...]. La duchesse, entrevue de loin, ou sur les dunes du rivage, ou à l'église, repartit sans qu'il pût la connaître »⁹⁵.

El doctor Torty es el mejor « voyeur » de todos los personajes que intervinieron en la obra y, a pesar de los obstáculos (los muros y las rejas), su satisfacción de mirón no le impide saciar su curiosidad:

« Serlon et Hauteclair vinrent s'accouder sur la rampe en fer du balcon [...]. Hauteclair était vêtue, si cela s'appelle vêtue, comme je l'avais vue tant de fois, donnant ses leçons à V... [...], lacée dans ce gilet d'armes de peau de chamois qui lui faisait comme une cuirasse [...] dans ces vêtements serrés qui ressemblaient à une nudité »⁹⁶.

Personajes como maître Tainnebouy y su compañero, Brassard, el doctor Torty o incluso Prosný, temen ser descubiertos, a este último le cautiva la forma de vestir de Vellini:

⁹³ Id., pág. 467.

⁹⁴ Id., pág. 924.

⁹⁵ Op. cit., tomo II, pág. 243.

⁹⁶ Id., págs. 112-113.

« Elle avait une espèce de blouse de soie sans corset, fixée par une ceinture. Ses pieds nus, aussi bruns que sa joue, étaient *au large* dans des pantoufles de velours brodées de perles »⁹⁷.

La « blouse de soie sans corset » nos recuerda la ropa de noche transparente que visten, a menudo, las heroínas de tipo maternal, mientras tanto, el « voyeurismo » del vizconde se satisface por el exhibicionismo de la malagueña:

« Elle fit un petit mouvement d'une impertinence adorable et jeta en l'air du bout de son pied sa pantoufle, qui, après deux tours vers le plafond, alla retomber sur le lit. Son mouvement découvrit une délicieuse jambe de promesse et de perdition qui donna comme un soufflet du diable dans les yeux alléchés du vicomte de Prosný. C'était une de ces jambes tournées pour faire vibrer, dans les plus folles danses de l'amour, le carillon de tous les grelots de la Fantaisie, et autour desquelles l'imagination émoustillée, s'enroule frétille et se tord en montant plus haut, comme un pourpre de flammes monte autour d'un thyrsé. L'Espagne avait autrefois failli être perdue pour une jambe pareille, lorsque la voluptueuse Cava mesurait la sienne avec des rubans jaunes aux yeux fascinés du roi Rodrigues, embusqué derrière sa jalousie »⁹⁸.

La perspectiva de la parte anatómica trasera fascina a Barbey, y por ello, siempre realiza la observación de espaldas: la nuca, la espalda, la talla, los riñones o las caderas. Mesnilgrand cuenta, durante la cena, su interés por la espalda de su amante y, como, sin tocarla, consigue satisfacerla:

« [...] mon regard fut intercepté par l'entre-deux de ses épaules, par cette fente enivrante duvetée où j'avais fait ruisseler tant de baisers, et, ma foi! Magnétisé par cette vue, j'en fis tomber un de plus dans ce ruisseau d'amour, et cette sensation l'empêcha d'écrire... Elle releva sa tête de la table où elle était penchée, comme si on lui eût piqué les reins d'une pointe de feu, se cambrant sur le dossier de son fauteuil »⁹⁹.

⁹⁷ Op. cit., tomo I, pág. 238.

⁹⁸ Id., pág. 240.

⁹⁹ Op. cit., tomo II, pág. 221.

La espalda desnuda de la condesa de Damnaglia, en *Le Dessous de Cartes*, se exhibe como una relación del deseo por el estremecimiento nervioso del mirón: « Protégé par la discussion, je me glissai sans être vu derrière le dos éclatant et velouté de la comtesse Damnaglia »¹⁰⁰. Esta sensualidad en la evocación del cuerpo femenino es también uno de los aspectos notables del realismo del escritor. Prosny, en *Une Vieille Maîtresse*, se siente atraído por las formas posteriores de Oliva que siempre la observa de espaldas: « Son ondoyante taille profilait d'alluciantes ombres sur les draperies qu'elle éclairait en passant »¹⁰¹, y Ryno, de sus visitas a la marquesa de Flers, describe a la Malagueña con su meneo desde una perspectiva posterior:

« De Mareuil se précipita pour donner le bras à sa Malagaise, et je m'arrangeai de manière à marcher derrière lui pour juger d'une tournure que j'avais à peine entrevue. Mme Annesley était petite, les hanches plus élégantes que fortes, mais la chute audacieuse des reins accusait l'origine Mauresque. Le mouvement qu'elle fit pour passer dans la salle à manger au bras de Mareuil révolutionna mes idées, bouleversa mes résolutions. C'était ce *meneo* des femmes d'Espagne dont j'avais tant entendu parler aux hommes qui avaient vécu dans ce pays. Une autre femme sortit de cette femme. Deux éclairs, je crois, partirent de cette épine dorsale qui vibrait en marchant comme celle d'une nerveuse et souple panthère, et je compris, par un frisson singulier, la puissance électrique de l'être qui marchait ainsi devant moi »¹⁰².

La atracción característica por los contoneos de la Vellini se asocia al « voyeurismo » desde la parte trasera. Ryno se dispone a situarse detrás de ella y, lo que antes no tenía encanto, se convierte en el objeto de un verdadero deseo a distancia, por cuanto esta posición evoca el coito de espaldas. Mme de Gesvres es otro ejemplo explícito en *L'Amour Impossible*:

« On eut dit que ce dos vaste et un, qui renvoyait si bien la lumière, avait brisé les liens impuissants du corsage; il se balançait avec une ondulation de serpent, sur des reins d'une cambrure hardie, tandis qu'au-dessous des beautés enivrantes qui violaient, par l'énergie de leur

¹⁰⁰ Id., pág. 131.

¹⁰¹ Op. cit., tomo I, pág. 234.

¹⁰² Id., págs. 272-273.

moulure, l'asile sacré de la robe flottante, se perdait dans les molles pesanteurs du velours, le reste de son corps divin »¹⁰³.

La confirmación de las relaciones sexuales por detrás se ratifica cuando Mme de Gesvres, retorciéndose en su silla, adopta una posición muy expresiva: « Au mouvement presque libertin de cette chute de reins admirable, on eût dit Lédá attendant son cygne et se préparant à la volupté »¹⁰⁴. Aloys vendría a suscribir la fascinación que el creador suscita por la posición arqueada de las mujeres, y la siguiente escena lo justifica: « Je regardai mieux, – je regardai encore. – Une femme se penchait timidement sur la rampe du balcon, et dessinait la plus gracieuse courbe sur l'azur du ciel »¹⁰⁵. La posición arqueada es muy frecuente en algunas heroínas: Hortense de *** adopta esta posición, desvanecida en su habitación; la posición arqueada de la Rosalba interviene como una consecuencia del acto sexual y otra escena significativa es cuando Ravila observa a la niña:



La « petite masque » dans *Le Plus Bel Amour de Don Juan*

« J'étais debout à la cheminée et je la regardais obliquement. Elle avait le dos tourné de mon côté, et il n'y avait pas de glace devant elle dans laquelle elle pût voir que je la regardais... Tout à coup [...] son dos se redressa, comme si je lui avais cassé l'épine dorsale avec mon regard comme avec une balle »¹⁰⁶.

La niña siente la observación como un acto sexual, del mismo modo que piensa que está embarazada por ocupar el sillón en el que estuvo Ravila.

En *À un Dîner d'Athées*, cuando el « voyeurismo » no se practica mediante la

vista, se realiza por el oído:

¹⁰³ Id., pág. 47.

¹⁰⁴ Id., pág. 104.

¹⁰⁵ Id., pág. 195.

¹⁰⁶ Op. cit., tomo II, pág. 74.

« Ce que j'entendis me tira bientôt de ma sensation voluptueuse. [...] Je ne les voyais pas, mais je les entendais; et les entendre, pour moi, c'était les voir »¹⁰⁷.

También se oye el « maroquin bleu » « craquer » durante los momentos sexuales de Albertine y Brassard y tal voluptuosidad va acompañada de « les deux respirations longues et tranquilles »¹⁰⁸. Las expediciones nocturnas de Camille tienen la finalidad de espiar la habitación de su madre, pero sólo puede escuchar. Mesnilgrand está en el armario como si estuviera en otra habitación, no puede ver pero sí escuchar. Esta misma escena se repite con Des Touches permaneciendo oculto mientras Aimée se desnuda, su desnudo está marcado por el secreto del descubrimiento y de la sorpresa.

El erotismo siempre va acompañado de la muerte y de la culpabilidad, una unión forzosamente trágica. Barbey pensaba que nada debía de estar censurado en el deseo, sugiere que el sexo es por esencia la irrupción devastadora de lo desconocido, de lo irracional y de lo mortal. Lasthénie no conoce a su amante, Brassard no media ni una sola palabra con su compañera, el amor de Mme de Scudemor y sus deseos físicos duran el tiempo de su luna de miel y del nacimiento de su hija. Sólo se establece un único ejemplo de intercambio sexual equilibrado: Hauteclair y Savigny, pero ¡a qué precio! El sexo es insurrección contra toda norma, se erige una provocadora invitación a probar las delicias de la traición, pues la sexualidad, lejos de ser ignorada, es vivida según un aspecto ambiguo de fascinación y de repulsa. Barbey imaginaba la destrucción de la sexualidad en sí, Barbe de Percy se expresa en estos términos:

« Toutes les recluses de cette espèce de couvent de guerre (filles royalistes qui se rassemblaient au château de Touffedelys) l'intéressaient (Des Touches) fort peu, quoiqu'elles fussent la plupart fort dignes d'être aimées, même par des héros! [...]. Et, d'ailleurs, je ne parle pas pour moi, Barbe-Pétronille de Percy, qui n'ai jamais été une femme que sur les fonts de mon baptême, et qui, hors de là, ne fus toute ma vie qu'un assez brave laideron, dont la laideur n'avait pas plus de sexe que la beauté du chevalier Des Touches n'en avait! »¹⁰⁹

¹⁰⁷ Id., pág. 222.

¹⁰⁸ Id., pág. 54.

¹⁰⁹ Op. cit., tomo I, págs. 782-783.

Otro personaje ejemplar es Aimée de Spens, que encarna el tema de la destrucción de la sexualidad. Barbey acentúa las características que sugieren la afinidad de Aimée con la muerte: « Ah! Aimée de Spens, c'est une tombe, mais une tombe sous une plate-bande de muguets calmes! »¹¹⁰ Pero, a pesar de esta similitud aparente con la muerte, parece feliz y complaciente de ser lo que es. En relación con la muerte de su novio, Barbey señala con respeto a Aimée de Spens: « Tout est enterré dans ce cœur avec son amour! »¹¹¹ Finalmente, se entierra como un ser sexual, cambiando su vestido de novia por el sudario de su novio:

« [... Aimée] devait mourir sous les bandeaux blancs et noirs de la virginité et du veuvage, ces doubles bandelettes des grandes victimes! Aimée de Spens avait perdu son fiancé au moment où, devenue pauvre par le fait de la spoliation révolutionnaire, elle cousait elle-même sa modeste robe de noces de ses mains féodales; et même on ajoutait tout bas qu'elle avait fait de cette robe inachevée et inutile le suaire de son malheureux fiancé... Depuis ce temps-là, et il y avait longtemps, le monde intime au sein duquel elle vivait l'appelait souvent la Vierge-Veuve, et ce nom exprimait bien, dans ses deux nuances, sa destinée »¹¹².

Aimée, la « Vierge-Veuve », nunca ha vivido la experiencia sexual como virgen y sobrepasa la experiencia sexual como viuda. Otra « Vierge-Veuve » es Bernardine de Lieusaint, de *Un Prêtre Marié*, que se casa formalmente con Néel:

« Veuve sans cesser d'être vierge, elle prit le voile aux carmélites de Valognes sous le nom de *Sœur Calixte*, par un touchant sentiment de reconnaissance pour l'être angélique qui avait voulu la faire heureuse »¹¹³.

Toda la temática del miedo al amor, de sus prohibiciones, de sus deberes, florece y borra los sueños de la felicidad. Cualquiera que sea la intensidad del orgasmo entre Tressignies y su prostituta, entre Brassard y su silenciosa Alberte, y los refinados juegos sensuales de Mme de Gesvres; advertimos una constante: el erotismo « aurevillien » está marcado por el dolor y la crueldad. Después de la

¹¹⁰ Id., pág. 785.

¹¹¹ Id., pág. 785.

¹¹² Id., pág. 769.

¹¹³ Id., pág. 1223.

unión carnal, los amantes se convierten en enemigos y se destruyen; en este contexto de erotismo y de sexualidad, algunos críticos consideran la narrativa de Barbey como libertina. No compartimos esta aseveración: si su obra nos parece actual, es precisamente por haber sabido, mejor que sus contemporáneos, expresar lo que anhelaba relatar.

3.1. DESENFRENOS SEXUALES

Todos los personajes masculinos como Mesnilgrand, Ryno, Allan, Brassard, Tressignies... se pierden en la voluptuosidad y esta alienación del alma en la carne, Barbey no teme exponerla en sus relatos.

En la primera visita de Tressignies a la duquesa de Sierra-Leona, la descripción de la habitación de la mujer pública, con su cama, su canapé, sus espejos, sus tapices y sus pieles de animales, en una « atmosphère tiède [...] où l'énergie des hommes devait se dissoudre à la troisième respiration... »¹¹⁴, confiere una clara muestra de los actos libidinosos que se vivían en esa habitación. Tressignies



La Rosalba dans À Un Dîner d'Athées

prueba a la duquesa como un buen « dégustateur de femmes »¹¹⁵, que, sosteniéndola entre sus rodillas sobre el canapé, « la détaillait comme un cheval anglais... »¹¹⁶ La insuficiencia sexual del héroe es por falta de valentía reconociendo que la duquesa es altamente respetable y que, bajo los rasgos de una prostituta, ha vivido sensaciones inéditas.

En *À Un Dîner d'Athées*, el narrador cuenta su primera relación sexual con la Rosalba, curándole sus locas pasiones: « elle m'avait trempé

¹¹⁴ Op. cit., tomo II, pág. 236.

¹¹⁵ Id., pág. 237.

¹¹⁶ Id., pág. 238.

dans le Styx »¹¹⁷, como hizo la diosa Tetis con su hijo Aquiles para que fuera invulnerable. Rosalba, la « putain », así es como la llama Rançonnet, por una especie de fatalidad social y psicológica, es un milagro de sensualidad y de ingenuidad, de experiencia y de inocencia, de cultura del placer y de pureza de la naturaleza. Su sobrenombre, la « Púdica », lo mantiene de su única facultad de enrojecer en la desnudez, de saber comportarse en los excesos de los desenfrenos sexuales:

« La Rosalba était pudique comme elle était voluptueuse, et le plus extraordinaire, c'est qu'elle l'était en même temps. Quand elle disait ou faisait des choses les plus... osées, elle avait d'adorables manières de dire « J'ai honte! » [...] Jusque dans la femme vaincue, pâmée, à demi morte, on retrouvait la vierge confuse, avec la grâce toujours fraîche de ses troubles et le charme auroral de ses rougeurs... »¹¹⁸

En *Le Rideau Cramoisi*, Albertine, tan elocuente en la intimidad de la habitación por la noche, es al día siguiente « Madame Infante [...]. Son front [...] ne laissait rien passer de la nuit coupable, qui n'y étendait aucune rougeur »¹¹⁹. Albertine, considerada libertina, se desplaza a otra habitación con la finalidad de descargar sus tensiones libidinosas; irascible de amor, el placer sexual llena su vida. Toma todas las precauciones posibles con el fin de evitar el más mínimo ruido cuando abre y cierra la puerta: « la porte fermée et l'oreille contre, elle écoute si un autre bruit, qui aurait été plus inquiétant et plus terrible, ne répondait pas à celui-là... »¹²⁰ Su único medio de comunicación es el orgasmo y lo advertimos en un acto de masturbación que el protagonista inicia con los pies:

« Quand elle venait ainsi, ma première caresse, mon premier mouvement d'amour était pour ses pieds, ses pieds qui n'avaient plus alors leurs brodequins verts [...]. Je savais le moyen de les tiédir et d'y mettre du rose et du vermillon, à ces pieds pâles et froid »¹²¹.

¹¹⁷ Id., pág. 217.

¹¹⁸ Id., págs. 211-212.

¹¹⁹ Id., pág. 48.

¹²⁰ Id., pág. 44.

¹²¹ Id., págs. 50-51.

Por el exceso de tanta actividad sexual, la impotencia de Brassard se manifiesta cuando afirma: « Ma colonne vertébrale se rondit en une fange glacée, et je voulus lutter – mais en vain – contre cette déshonorante sensation... »¹²² Esta mujer busca simplemente el regocijo de un placer físico, de ahí que la relación entre los dos jóvenes quede desprovista de sentimiento, de ternura. Brassard se siente amenazado en su virilidad, angustiado por la idea de no estar a la altura de las circunstancias, por ello, se compromete a consumir estos actos: « Elle [...] fut aussi violente que moi, et je vous jure que je l'étais! »¹²³ Alberte encuentra la muerte en el momento más álgido del placer sexual, pero el héroe, acostumbrado a los pasmos de la joven, sigue con su actividad sexual:

« J'avais l'expérience des spasmes voluptueux d'Alberte, et quand ils la prenaient, ils n'interrompaient pas ses caresses [...]. Mais mon expérience fut trompée. Je la regardai comme elle était [...] ni les yeux ne revinrent, ni les dents ne se desserrèrent... Le froid des pieds d'Alberte était monté jusque dans ses lèvres et sous les miennes... »¹²⁴

Brassard constata que Alberte está muerta cuando entreve las consecuencias nefastas de su actividad genital. Los « spasmes voluptueux » son desvanecimientos, el sujeto advierte « la foudre qui l'avait frappée la ressusciterait en la refrappant... »¹²⁵, o sea, que la obsesión del placer la aniquila y la reanima, lo que le quita la vida, se la devuelve. Tal es la confusión que se desarrolla en esta relación carnal finalizada en el horror de una muerte súbita, que envenena los placeres del libertino Brassard que, para reanimarla, duda entre actos médicos y actos amorosos.

Allan, en *Ce qui ne meurt pas*, responde a los deseos de Camille y cuyas mordeduras no deben ser delatadas:

« Elle, les yeux mi-clos et toute pâmée, la tête en saillie sur l'oreiller tiédi de ses souffles, livrait les merveilleuses touffes de ses épaules à respirer à Allan comme des gerbes de fleurs enivrantes [...]. Le cruel les

¹²² Id., pág. 52. Escena similar la descubrimos en *À Un Dîner d'Athées*, cuando a Mesnilgrand, por sus excesos sexuales, le tienen que quemar la columna vertebral.

¹²³ Id., pág. 45.

¹²⁴ Id., pág. 51.

¹²⁵ Id., pág. 51.

mordit plus d'une fois avec la rage des désirs trompés... [...] et, le lendemain, Camille ne devait y voir que la trace d'une nuit de volupté et d'amour »¹²⁶.

De joven, Mme de Scudemor « [...] avait soif d'amour et [...ella] en manquait »¹²⁷, y ante los actos libidinosos, se muestra receptiva a los encantos de Olive: « [...] en une heure de temps il fut mon maître »¹²⁸.

En *Le Bonheur dans le Crime*, asistimos, con emoción, a una escena de amor entre Hauteclair y Serlon, en la que figuran todos los detalles necesarios, bien para mostrarnos a la pareja medio desnuda, bien para oír sus abrazos:

« [...] ils formèrent à eux deux ce fameux et voluptueux groupe de Canova qui est dans toutes les mémoires, et ils restèrent ainsi sculptés bouche à bouche le temps, ma foi, de boire, sans s'interrompre et sans se reprendre, au moins une bouteille de baisers! Cela dura bien soixante pulsations comptées à ce pouls qui allait plus vite qu'à présent, et que le spectacle fit aller plus vite encore... »¹²⁹

Los misterios eróticos de la pareja se desarrollan por la noche, y el doctor los sorprende cuando intercambian unos toques de espada en una representación sexual, constituyendo la forma más exaltadora de su relación amorosa:

« J'avais arrêté mon cheval sur le bord du bois, écoutant leur engagement qui paraissait très vif, intéressé par cet assaut d'armes entre amants qui s'étaient aimés les armes à la main et qui continuaient de s'aimer ainsi »¹³⁰.

Existe en esta escena una cierta provocación de la virilidad: las armas están estrechamente unidas en los desenlaces sexuales, la espada se convierte en un evidente sustituto. Los amantes no se diferencian ni en su vestimenta ni en sus posiciones respectivas, el espía, Terty, no duda en que los dos amantes tienen

¹²⁶ Id., pág. 625.

¹²⁷ Id., pág. 431.

¹²⁸ Id., pág. 434.

¹²⁹ Id., pág. 113.

¹³⁰ Id., pág. 112.

relaciones sexuales: « En voyant ces caresses et cette intimité qui me révélaient tout, j'en tirais, en médecin, les conséquences »¹³¹.

En *Un Prêtre Marié*, Néel se muere de ganas por coger a Calixte por la cintura, ciertas escenas desvelan desenfrenos sexuales entre ambos protagonistas:

« Et ce cri poussé, il s'arrêta... comme l'homme qui frappe s'arrête au premier sang qu'il fait jaillir! Il avait fait jaillir celui de la pudeur jusque dans ces joues pâles et changeantes, jusque sous ce bandeau écarlate, moins rouge que ce qu'on voyait de ce front! Au dernier mot de Néel, Calixte – soudainement et sans transition – s'était comme illuminée de rougeur! »¹³²

Los verbos « frapper », « jaillir » ofrecen connotaciones de placer y « le cri poussé » de Néel revela el grito del orgasmo. Cuando hablamos de deseo no se puede perder de vista este sentimiento interpretado como deseo prohibido y, en esta prohibición del deseo, se sitúa también Aimée de Spens.

En *L'Ensorcelée*, los libertinos de Haut-Mesnil satisfacían sus deseos con Dlaïde Malgy: « Elle fut une des plus folles de ces folles qui livrèrent leur vertu à Sang-d'Aiglon de Haut-Mesnil et à ses abominables compagnons »¹³³, saciándose sexualmente a pesar del estado moribundo de la enferma, y la metáfora con el campanario no puede ser más explícita:

« [...] sa maladie, sa maigreur, sa langueur [...] rien n'arrêta les forcenés dont elle était entourée. Ils aimaient, disaient-ils, à monter dans le clocher quand il brûle! et ils se passaient de main en main cette mourante, dont chacun prenait sa bouchée »¹³⁴.

En su juventud, Barbey escribió *Léa*, la incultura de la heroína, su sensibilidad atrofiada, su belleza que se marchita son para Réginald un misterio. Se enamora de ella y su amor se convierte en devorador en tanto y en cuanto amar a una persona enferma implica el deseo de convertirla en un objeto inofensivo

¹³¹ Id., pág. 113.

¹³² Op. cit., tomo I, pág. 991.

¹³³ Id., pág. 640.

¹³⁴ Id., pág. 642.

sexualmente. En la oscuridad de la noche, y sentados en un banco del jardín, Réginald aprovecha para besar y acariciar a su víctima. El principal interés de esta novela es el sentimiento confuso sobre el cual se organiza; la enferma Léa carece de gracia y de espíritu, y Réginald acababa de pasar tres años al lado de Italianas « dont l'amour de lave est, dit-on, un Styx que rend invulnérable à toutes les voluptés molles et tièdes trouvées dans d'autres bras que les leurs »¹³⁵. La pequeña heroína, de dieciséis años, no conocerá jamás los placeres que una joven de su edad tiene que vivir, la atracción reside precisamente en su marchitamiento superando las bellas y ardientes italianas, ya que el deseo de Réginald quema irresistiblemente sus sentidos a medida que Léa se aproxima al final de sus días:

« [...] cette mourante dont il touchait le vêtement, le brûlait comme la plus ardente des femmes. Il n'y avait pas de bayadère aux bords du Gange, pas d'odalisque dans les baignoires de Stamboul, il n'y aurait point eu de bacchante nue dont l'étreinte eût fait plus bouillonner la moëlle de ses os que le contact, le simple contact de cette main frêle et fiévreuse dont on sentait la moiteur à travers le gant qui la couvrait »¹³⁶.

Muestra ante esta mujer disminuida « des ardeurs inconnues, des pâmoisons de cœur à défaillir »¹³⁷; es una sensualidad desviada lo que anima al héroe a amarla; en condiciones normales, jamás la hubiera amado:

« Tout plein de passion frissonnante, il avait peur de se hâter dans son audace, - un cri, un geste, un soupir de cette enfant accablée pouvait le trahir. Le trahir! Car il savait bien qu'il faisait mal, mais la nature humaine est si perverse; elle est si lâche, cette nature humaine, que son bonheur furtif devenait plus ébranlant encore du double enivrement du crime et du mystère »¹³⁸.

Los amores entre Vellini y Ryno son narrados sin emboscar nada de su furor, las metáforas relacionadas con el sexo son abundantes: Ryno alude al clítoris en su aseveración: « O escarboucle de ma caverne [...]. Mon beau diamant noir, rentré dans sa gangue. Je t'en ferai sortir, pour contempler nos dix ans de vie

¹³⁵ Id., pág. 31.

¹³⁶ Id., pág. 41.

¹³⁷ Id., pág. 41.

¹³⁸ Id., pág. 42.

entrelacée, dans le sombre miroir de tes feux! »¹³⁹ En repetidas ocasiones, la actitud de Vellini es agresiva, su puñal encarna constantemente el instrumento de un peligro que duplica la voluptuosidad, es el aguijón de un deseo exasperado por la inseguridad. Cada vez que lo coge, el corazón del héroe palpita de una felicidad horrorosa: « Elle se suspendit à mon cou; et comme elle tenait à la main le poignard de sa chevelure, la lame nue, par la pose de son bras ramené se trouva naturellement couchée sur mon cœur »¹⁴⁰.

Existe una toma de conciencia de la sexualidad como riesgo capital, un deseo que hiere, que mata; en definitiva, el sexo como un duelo cruel en el que se narra todas las violencias, todos los desenfrenos de la pasión amorosa. La voluptuosidad más frenética une a la pareja adúltera; de hecho, Ryno cuenta a la marquesa de Flers los placeres que vive con la Española, las calenturientas turbulencias que se desatan entre ambos. El exceso de esta pasión consiste en la locura de los sentidos en los que están inmersos los amantes, el protagonista describe esta desproporción en estos términos: « elle bondissait dans mes bras, et c'était avec les mouvements des tigresses amoureuses qu'elle se roulait sur mes tapis en m'y entraînant avec elle »¹⁴¹. Barbey sugiere este tipo de escenas delirantes teniendo en cuenta que ciertos aspectos eran temerarios en el siglo pasado y que horrorizaban a todo el mundo.

Ciertos encuentros se desarrollan en la naturaleza y lo que seduce al héroe con respecto a su amante es el amor físico y salvaje:

« Malgré le froid de la grotte, une chaleur moite, subtile énervante, l'enveloppa en le pénétrant. Venait-elle des genoux qui servaient d'oreiller à sa tête accablée? Il ne le savait pas; il ne se le demandait pas; mais il souffrait moins, le corps sur les genoux de cette femme dont l'âme ne ressemblait pas à une autre âme »¹⁴².

Las calificaciones « subtile » y « énervante » sugieren una excitación sexual por un estímulo olfativo que provoca la fusión de los dos amantes: « Et comme elle lui en avait versé les arômes dans ses intangibles caresses, elle lui en

¹³⁹ Id., pág. 495.

¹⁴⁰ Id., pág. 326.

¹⁴¹ Id., pág. 301.

¹⁴² Id., pág. 504.

versa bientôt l'essence dans ces étreintes qui fondent deux corps comme deux liquides qui se pénètrent »¹⁴³. La postura que adopta la cabeza de Ryno situada a la altura del sexo femenino y la posición separada de las piernas de su amante indican un deseo de penetración:

« La tête brune de Ryno était placée plus bas que le sein de l'Espagnole qui jouait d'une main avec son miroir. Était-ce le bras de cette femme qui liait ainsi le cou de Ryno? ou, car, c'était bien blanc pour son bras, sa svelte jambe souplement passée au-dessus des épaules de son amant, couché vers elle? »¹⁴⁴

Esta escena no se desarrolla en una cama sino sobre « plusieurs gerbes de paille de froment et de colza »¹⁴⁵, pero uno de los mejores lugares descritos en la tentativa de penetración es la cueva del « Tombeau du Diable ».

Algunos personajes recurren a la masturbación para saciar su apetito sexual, actividad que practica el marido de Vellini:

« [...] sir Réginald Annesley, livré à son goût effréné pour le jeu, passait ses nuits dans les tripots et ne rentrait guères à l'hôtel que le matin. C'était à cette heure aussi que les bras enlacés se dénouaient »¹⁴⁶.

También se masturba Ryno, le aporta más satisfacción que el amor conyugal, considerando que Hermangarde es un estorbo para el sujeto:

« Ni les baisers, ni les caresses d'Hermangarde, ni les abandons de la plus moelleuse intimité, rien n'abattit ces tourbillons de souvenirs qui se mirent à rouler en moi, comme une trombe d'eau qui tourne dans un gouffre »¹⁴⁷.

Pero, otras veces, es la heroína la que ejerce este acto para calmar sus ansias:

¹⁴³ Id., pág. 505.

¹⁴⁴ Id., págs. 475-476.

¹⁴⁵ Id., pág. 467.

¹⁴⁶ Id., pág. 302.

¹⁴⁷ Id., pág. 513.

« La vue attachée à la sienne, comme deux courants qui plongent l'un dans l'autre; magnétisé par ces doigts qui promenaient leur toucher à la racine de ses cheveux, Marigny sentit bientôt ses nerfs agacés se détendre, et tout son être s'en aller dans une torpeur indicible. Des lueurs bleues, comme les vibrations de la lumière des étoiles, jouèrent devant ses yeux alanguis, comme si elles fussent tombées des regards fascinants de Vellini. Des sons vagues tintèrent dans sa tête et dans ses oreilles, comme s'il eût perçu à travers le silence les oscillations de l'éther »¹⁴⁸.

De estas caricias, Ryno queda totalmente absorto:

« Ryno, presque évanoui sous des sensations qui semblaient lui avoir enlevé son âme sans le faire souffrir, reprit le sentiment de l'existence au contact de quelque chose d'humide et de chaud, qui coula sur son front et sur ses lèvres, et que l'air de la grotte refroidit et sécha... Ils étaient comme perdus dans cette obscurité profonde »¹⁴⁹.

Todos los esfuerzos de Ryno para escapar al onanismo son inútiles, los sueños permanecen implacables:

« Je luttais contre elles comme le guerrier du Tasse lutte contre les fantômes de la forêt enchantée [...]. Comme si la volonté la plus énergique avait quelque prise sur une chose qui fait autant partie de notre être que d'avoir vécu déjà [...] Mais ce qui fut, peut-on l'empêcher d'avoir été! »¹⁵⁰

El lugar determina a Lasthénie, en *Une Histoire sans Nom*, pasa muchas horas de su infancia en esa inmensa escalera y es donde el padre Riculf la viola. Mme de Ferjol desconoce las circunstancias por las que su hija ha mantenido involuntariamente relaciones sexuales con Riculf, no gritaba mientras realizaba el coito. En la obra de Barbey, el grito se considera como indispensable en la realización del coito, pues es un acto violento, y se convierte en un elemento necesario y satisfactorio en las relaciones sexuales. La atracción de la parte posterior del

¹⁴⁸ Id., pág. 504.

¹⁴⁹ Id., pág. 505.

¹⁵⁰ Id., pág. 514.

cuerpo femenino, el acto sádico que las heroínas sufren y la satisfacción por la violencia son, en definitiva, los elementos fundamentales del coito que Barbey propone.

3.2. « ANDROGINIA »

En la literatura del siglo XIX, la « androginia »¹⁵¹ ha caracterizado a algunos personajes, y ciertos escritores se sienten atraídos por esta sexualidad ambigua; entre ellos, Barbey, cuyos personajes masculinos presentan marcas de feminidad y las heroínas, rasgos de virilidad. Son ellas las que llevan la iniciativa en los encuentros amorosos y, en ocasiones, entre parejas, las dos polaridades se invierten; este hecho lo han comentado críticos como Philippe Berthier, Jacques Petit y Pierre Tranouez, destacando la dualidad de personajes como Des Touches o Vellini, la llamativa feminidad de Néel de Néhou o de Allan de Cinthry, el carácter masculino de Camille de Scudemor, la robustez y la intrepidez de Alberte...

Las primeras heroínas del creador coinciden en una pasividad contemplativa, en un vacío intelectual, condenándolas por falta de fuerzas morales, físicas y afectivas. Hortense, Léa y Joséphine evidencian la obligación de sus cuerpos a las prerrogativas masculinas. Las novelas y los relatos diversifican los tipos femeninos: las dominadoras y las víctimas conquistan cierto poder sobre los dandis, amenazados en su virilidad.

Allan, personaje central de *Ce qui ne meurt pas*, adolescente, es el fiel representante de la « androginia », lo constatamos al principio de la novela:

« Ce jeune homme était d'une beauté presque divine. Il avait cet âge hermaphrodite d'entre l'adolescence et la jeunesse qui participe de toutes les deux, et qu'on dirait un troisième sexe pendant le peu de temps qu'il dure, - car la beauté de cet âge dure encore moins que la beauté si vite évaporée des femmes »¹⁵².

¹⁵¹ El sustantivo « androginia » lo utilizamos como neologismo por derivación del adjetivo andrógino.

¹⁵² Op. cit., tomo II, pág. 384.

El joven es descrito como « un troisième sexe », « cet âge hermaphrodite », « d'une beauté presque divine », que, a sus diecisiete años, parece más afeminado que su hermana Camille, tres años más joven que él. La heroína participa también de los rasgos masculinos:

« Les cheveux de Camille étaient de ce roux adoré aujourd'hui, mais qui, dans ce temps- là, faisait le désespoir des mères. Pour les lui brunir, la sienne les lui passait au peigne de plomb et les lui faisait porter coupés très courts et sans boucles, comme ceux d'un garçon »¹⁵³.

Este « troisième sexe » evocado en la persona de Allan y de Camille, no es una noción confusa: los adolescentes en período de pubertad oscilan entre el físico del niño y del adulto; en las novelas de Barbey, el adolescente ama, acepta ser seducido y quiere seducir. La « androginia » es una obsesión, una preocupación intelectual constante, un fiel reflejo de la doble naturaleza. La inversión de esta pareja de adolescentes nos trae a la memoria la de Serlon y Hauteclair, la de Marigny y Vellini. Veamos sus características:

« Seulement, dans sa *titus* hardie, Camille montrait les cheveux droits et drus d'un garçon, tandis que les cheveux d'Allan étaient naturellement annelés et tassés autour de sa tête brune comme s'ils eussent été des cheveux de jeune fille, et, par ce contraste singulier, ces deux enfants donnaient une fois de plus l'illusion à laquelle on se prenait sans cesse, quand on les voyait, de leurs deux sexes transposés »¹⁵⁴.

Sólo la marquesa, de *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, se exhibe muy femenina; su hija, enamorada de Don Juan, tiene una actitud glacial que oculta el amor, « indigne du moule splendide d'où elle était sortie »¹⁵⁵. No comparte la belleza de su progenitora, su historia es la de una progresión en el rojo que, mezclado con el negro, produce un color rojo intenso, color de « une petite topaze brûlée... que vous dirai-je? une espèce de maquette en bronze, mais avec des yeux noirs... Une magie! »¹⁵⁶ Don Juan añade, para insistir sobre esta ausencia de

¹⁵³ Id., pág. 386.

¹⁵⁴ Id., pág. 388.

¹⁵⁵ Id., pág. 72.

¹⁵⁶ Id., pág. 72.

feminidad, que tiene el pecho « unie comme le dos de la main »¹⁵⁷. La inversión de atributos divinos en satánicos tiene, entre otras funciones, la de provocar la sorpresa, incluso el escándalo.

El escritor tiene predilección por personajes dobles, esto es, que no se pueden unificar, Alberte, en *Le Rideau Cramoisi*, se convierte de impasible en seductora, en una amante apasionada, y que recupera, tras unas horas de intimidad, su apatía. Actúa con autoridad y despotismo y, en la habitación, reprime con gesto enérgico el grito del joven enloquecido. Muchos hombres están afectados de feminidad, sobre todo los que muestran una virilidad pronunciada como Mesnilgrand y Brassard. Este último es « moins homme que cette fille hardie qui s'exposait à se perdre »¹⁵⁸, no tiene la valentía de efectuar ni una sola vez lo que su compañera hizo varias veces: pasar por la habitación de los padres dormidos.

La « androginia » escapa a las leyes sociales y morales de este mundo y, en la pareja de *La Bonheur dans le Crime*, no se distribuye equitativamente. El padre de Hauteclair, La Pointe-au-corps, ha hecho de su hija una réplica, una copia fiel y un doble de sí mismo, la cual ha nacido con los dos sexos al mismo tiempo o, más poéticamente, tiene que buscar la otra mitad de su ser que le falta. Hauteclair experimenta una inversión, después de vencer a la pantera negra en el « Jardín de las Plantas », se somete a Savigny, de dominadora se transforma en dominada:

« [...] je vis ses yeux, à elle... ces yeux qui fascinaient des tigres; et qui étaient à présent fascinés par un homme; ses yeux, deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie, et qui n'exprimaient plus en le regardant que toutes les adorations de l'amour! »¹⁵⁹

Pero, finalmente, es Hauteclair la que provoca los acontecimientos y toma la iniciativa de la acción. Con esta heroína, Barbey rinde homenaje a la mujer desarrollada en sus formas, es la encarnación de la diosa Isis, y Terty destaca su fuerza masculina:

¹⁵⁷ Id., pág. 73.

¹⁵⁸ Id., pág. 34.

¹⁵⁹ Id., págs. 86-87.

« Cette femme, en effet, prenait encore plus le regard que l'homme qui l'accompagnait, et elle le captivait plus longtemps. Elle était grande comme lui. Sa tête atteignait presque la sienne. Et comme elle était aussi tout en noir, elle faisait penser à la grande Isis noire du Musée Egyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté mystérieuse et la force »¹⁶⁰.

Un hecho excepcional es que, en este oficio viril, maneja la espada mejor que cualquier hombre, esta insistencia sobre la naturaleza poca femenina y, sin embargo, tan seductora, denota la importancia que Barbey proporciona al tema de la « androginia ». Hauteclaira toma la iniciativa de su relación y, posiblemente, la decisión de envenenar a la mujer de su amante. En la primera lucha que libran, es la que conquista a Savigny, se conocen con las armas en la mano: « Mlle Hauteclaira Stassin plia à plusieurs reprises son épée en faucille sur le cœur du beau Serlon, et elle ne fut pas touchée une seule fois »¹⁶¹. La imagen prolifera, Hauteclaira es « Clorinde », pero Savigny « ne fut point le Tancrede de la situation »¹⁶²; Tancredo y Clorinda no son personajes del siglo XVI, mas son la producción de un espíritu barroco y llevan la impronta del siglo XVI. El encantamiento perverso y el enfrentamiento armado son emblemas del destino de los amantes y varios rasgos de la personalidad de Savigny lo acercan al ámbito femenino:

« L'homme [...] ressemblait par sa tournure busquée, son air efféminé et hautain, ses moustaches aiguës comme celles d'un chat et qui à la pointe commençaient à blanchir, à un mignon du temps de Henri III: et pour que la ressemblance fut plus complète, il portait des cheveux courts, qui n'empêchaient nullement de voir briller à ses oreilles deux saphirs d'un bleu sombre, qui me rappelèrent les deux émeraudes que Sbogar portait à la même place... »¹⁶³

La fuerza del tema desemboca en una inversión de la pareja: « c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs »¹⁶⁴, sumisión que refuerza la imagen de la mujer dominadora, y en este caso, la que tiene la inicia-

¹⁶⁰ Id., pág. 85.

¹⁶¹ Id., pág. 95

¹⁶² Id., pág. 95.

¹⁶³ Id., pág. 85.

¹⁶⁴ Id., pág. 85.

tiva amorosa. La inversión de la pareja se repite en *Une Page d'Histoire*, se menciona la actividad de Marguerite de Ravalet y la pasividad de su hermano Julien: « La chronique, qui dit si peu de choses, a dit seulement qu'elle prononça que c'était elle qui avait entraîné son frère »¹⁶⁵.

A pesar de los rasgos masculinos de Vellini, en *Une Vieille Maîtresse*, no anulan el encanto de la « Malagaise », todo lo contrario, subrayan con audacia sus formas. Concentra una esencia femenina y una forma viril, podemos recordar su retrato: « Une créature mystérieuse, surnaturelle, ayant de l'ombre dans la voix comme elle en avait dans le regard et sur la lèvre; provocante par ces ombres mêmes, agaçantes comme l'Androgyne »¹⁶⁶. La profunda naturaleza de Vellini es el misterio, un misterio tan fascinante que atrae la imaginación del escritor a favor del mito de la « androginia ». Ryno de Marigny confiesa a la marquesa de Flers características acerca de Vellini:

« J'ai vécu, moi, le Marigny que vous connaissez, marquise, soumis à tous les despotismes de cette femme qui avait tremblé de m'aimer. Je lui donnai une clef de mon appartement: je m'y laissai enfermer par elle. J'eus la coquetterie de l'esclavage. Je fus l'odalisque de notre liaison et elle en fut le sultan. [...]. Cela me plaisait de la voir vraiment souveraine et maîtresse »¹⁶⁷.

Ciertos críticos han reconocido en el autor inclinaciones homosexuales latentes: su amor por la belleza y su celibato prolongado. Ryno de Marigny representa al propio escritor que ama los dos sexos en uno y su cualidad de andrógino aparece, sobre todo, en la relación con Vellini.

La « androginia » es para Barbey la metáfora concreta de la belleza que reúne todas las bellezas: « *belle des belles* »¹⁶⁸: El escritor reconoce en sus novelas que los hombres son andróginos y bellos, adolescentes o adultos, son parte de la sublimación de la feminidad. Tener el encanto de una mujer, con la valentía, la intrepidez y la fuerza de un hombre, es la preocupación del

¹⁶⁵ Id., pág. 376.

¹⁶⁶ Op. cit., tomo I, pág. 473.

¹⁶⁷ Id., pág. 302.

¹⁶⁸ Id., pág. 778.

novelista¹⁶⁹. El hecho de que una persona participe de los dos sexos no implica que no sea bruta, salvaje e incluso caníbal, como lo advertimos en el héroe de *Le Chevalier Des Touches*:

« [...] cette mignonne beauté de fille à marier était doublée de l'âme d'un homme; que sous cette peau fine, il y avait un cœur de chêne et des muscles comme des cordes à puits... Un jour, dans une foire, à Bricquebec, j'avais vu le chevalier, traité de *Chouan* avec insolence, sous une tente, faire tête à quatre vigoureux paysans, dont il tordit les pieds de frêne dans ses charmantes mains, comme si ç'avaient été des roseaux! »¹⁷⁰

De cuerpo fino y arqueado como « une femme en corset »¹⁷¹, bautizado « la guêpe » por los « Bleus », el novelista ya ha utilizado esta imagen en *La Bague d'Annibal*¹⁷²; su esbeltez y su agilidad no impiden que posea la potencia de un toro. El bello Des Touches es frío con las mujeres, les crea celos y usurpa sus funciones. Según Barbey, no es andrógino, no conoce la pasión amorosa, se manifiesta solitario e insensible a toda conquista femenina, es una inversión exacta de Barbe de Percy que lo describe afeminado:

« [...] vous l'avez connu à Londres, et vous l'y appeliez la *Belle Hélène*, beaucoup pour son enlèvement, et un peu aussi pour sa beauté; car il avait, si vous vous en souvenez, une beauté presque féminine, avec son teint blanc et ses beaux cheveux annelés, qui semblaient poudrés, tant ils étaient blonds! Cette beauté, dont tout le monde parlait et dont j'ai vu des femmes jalouses, cette délicate figure d'ange de missel, ne m'a jamais beaucoup charmée. J'ai souvent raillé sur leurs admirations enthousiastes Mlles de Touffedelys et bien d'autres jeunes filles de ce temps, qui regardaient le chevalier de Langotière comme un miracle »¹⁷³.

¹⁶⁹ « Ce qui attire Barbey, c'est ce dont il a tant rêvé pour lui-même: avoir à la fois la puissance et la souplesse, pouvoir en même temps frapper et caresser, rendre la force irrésistible en la dissimulant sous la séduction. C'est là le sens profond de la féminité de ses héros adultes: chez eux, aucune simagrée pédérastique, aucune suavité excessive, aucun dandinement à la Charlus ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., págs. 176-177.

¹⁷⁰ Op. cit., tomo I, pág. 778.

¹⁷¹ Id., pág. 782.

¹⁷² Id., pág. 153.

¹⁷³ Id., pág. 778.

La historia de la novela es narrada principalmente por una vieja virgen, Barbe de Percy (mujer con barba), cuya virilidad contrasta con la feminidad del héroe. El cambio de sexo entre estos dos personajes contribuye a desarrollar la historia: la mujer y el hombre intercambian sus características sexuales, morales y físicas.

El novelista insiste sobre el contraste de la feminidad aparente y de la masculinidad oculta y crea parejas totalmente invertidas desde el punto de vista de su propia sexualidad: la mujer es activa y el hombre pasivo. M. Jacques está sometido a Aimée de Spens:

« [...] cette céleste figure de Minerve, calme, sérieuse, olympienne, placide, en harmonie avec ce sein hardiment moulé comme l'orbe d'une cuirasse de guerrière, où brûlait chastement, depuis plus de vingt ans, une pensée d'adoration perpétuelle »¹⁷⁴.

En este elenco de parejas « aurevilliennes » que intercambian los papeles y las características sexuales, los de Barbe de Percy y Des Touches son ejemplares. El autor, aprovechando el segundo capítulo de la novela titulado « Hélène et Pâris », con su dimensión mitológica, compara el secuestro de Des Touches al de Helena de Esparta, cuyo cambio de sexo activa la historia.

Bérangère de Gesvres, en *L'Amour Impossible*, es ambigua: « Ce n'était ni précisément un homme, ni précisément une femme »¹⁷⁵, una especie de « Attila femelle en robe tombante »¹⁷⁶. La autoridad desempeñada por Mme de Ferjol, en *Une Histoire sans Nom*, manifiesta su masculinidad: « cette tête énergique et désolée qui faisait l'effet d'avoir été créée pour dompter les plus fiers rebelles et commandera des héros au nom de leurs pères »¹⁷⁷. En *Un Prêtre Marié*, Néel de Néhou encarna el componente andrógino del relato: « ce flave jeune homme, fin de reins et de poignets comme une femme »¹⁷⁸. Su belleza está incluso por encima de las mujeres: « Il était blond, comme toutes ces Normandes, mais il l'était d'une

¹⁷⁴ Id., pág. 771.

¹⁷⁵ Id., pág. 118.

¹⁷⁶ Id., pág. 118.

¹⁷⁷ Op. cit., tomo II, pág. 277.

¹⁷⁸ Op. cit., tomo I, pág. 1098.

nuance plus profonde »¹⁷⁹. El texto subraya la virilidad del efebo que ostenta unas « sveltes jambes d'Hippolyte »¹⁸⁰.

Virilidad y adolescencia se mezclan en *Le Cachet d'Onyx*, y esbozan ya los futuros andróginos militares que serán Brassard o Ydow.

« Elle valsait avec un jeune officier de hussards, au teint rose comme celui d'un enfant, aux moustaches presque transparentes tant elles étaient blondes, et que relevait le pur carmin d'une bouche gracieuse. C'était ce jeune homme que les charitables amis de Dorsay lui désignaient, depuis un quart d'heure, pour son rival, - et comme la femme est le sultan dans notre civilisation européenne, - l'odalisque en pantalon rouge à qui Hortense avait jeté le mouchoir »¹⁸¹.

Que sea la diferencia de edad, de apariencia física o de condición social, detrás de Vellini, Calixte, Hauteclair, Albertine..., la masculinidad se disimula. La femineidad « aurevillienne » no es por esencia signo de debilidad, sino todo lo contrario, a la fuerza masculina se le anexa el poder de la mujer, por lo que advertimos una doble seducción. La « androginia » es más que un modo de provocación, proviene de un deseo de seducción que pone en tela de juicio privaciones.

4. LÉXICO DIABÓLICO

En la obra creativa del escritor, existe un vocabulario satánico en el que las palabras y las expresiones relacionadas con el Diablo tienen cierta sensibilidad. Palabras claves atestiguan su presencia: diablo, diabólico, infernal, satánico, diabólicamente, satánicamente, infernalmente, diablesa..., aunque los nombres propios de « Satán » y de « Lucifer » son poco frecuentes. El adjetivo calificativo predilecto es « diabolique », que sugiere un mundo sobrenatural, amenazador e impreciso. Para Mme d'Artelles, el encanto de Vellini está relacionado con un « diabolique talisman »¹⁸². Jeanne Le Hardouey, seducida por

¹⁷⁹ Id., pág. 918.

¹⁸⁰ Id., pág. 917.

¹⁸¹ Id., pág. 17.

¹⁸² Id., pág. 232.

Jéhoël desde su primer encuentro, es víctima de una preocupación « diabolique »¹⁸³. La Rosalba produce en los hombres efectos « d'acharnement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être »¹⁸⁴. El terror inspirado por el pastor del Vieux-Presbytère, en *L'Ensorcelée*, evoca la visión sobrenatural del Diablo:

« Sa face de cêruse avait une expression diabolique, si bien que les vieilles crurent voir le Diable, qui, d'ordinaire, ne rôde que la nuit sur la terre, se manifester, pâle, sous cette lumière, en plein jour »¹⁸⁵.

El autor busca la impresión y lo consigue a través de unos procedimientos de repetición y de acumulación, utilizando expresiones ya hechas o locuciones interjectivas: « Où diable va-t-il se nicher? »¹⁸⁶, « Le diable, comme on dit, n'y perdrait rien sans doute »¹⁸⁷, « Il avait joué [...] avec le Diable, quand il se donnait à tous les diables »¹⁸⁸. En el último caso, el juego de palabras intensifica el juego de cartas. Las imprecaciones diabólicas se manifiestan continuamente: « Que tous les tonnerres de l'enfer te brûlent, Mesnil »¹⁸⁹, o « Que le diable m'emporte »¹⁹⁰, « Que diable! »¹⁹¹, sobre todo en *Les Diaboliques*. La palabra « diable », en estos empleos, refuerza la interrogación o la exclamación, indicando la sorpresa con diferentes niveles de lenguaje.

El léxico infernal interviene en la representación de los personajes y, según el estilo y el contexto, estos términos connotan un satanismo acentuado. Ciertos personajes se caracterizan por la expresión: « Le diable en personne » como Aloys de Synarose: « il avait emprunté au démon ses moqueuses manières »¹⁹². También lo es Mme de Gesvres en *L'Amour Impossible*: « Femme sans unité, aussi étrange que la Chimère antique, Protée, Caméléon, le diable en personne, c'était la plus grande tourmenteuse d'âmes qui eût peut-être jamais

¹⁸³ Id., pág. 608.

¹⁸⁴ Op. cit., tomo II, pág. 213.

¹⁸⁵ Op. cit., tomo I, pág. 692.

¹⁸⁶ Op. cit., tomo II, pág. 132.

¹⁸⁷ Id., pág. 136.

¹⁸⁸ Id., págs. 138-139.

¹⁸⁹ Id., pág. 177.

¹⁹⁰ Op. cit., tomo I, págs. 239, 531, 572, 573, 802, 820, 1047; tomo II, pág. 101, 198, 206, 216, 217.

¹⁹¹ Op. cit., tomo I, págs. 552, 570, 854, 1038; tomo II, págs. 22, 46, 101, 115, 161, 271, 353.

¹⁹² Op. cit., tomo I, pág. 184.

existé »¹⁹³. La expresión « diable en personne » no es suficiente para indicar el satanismo de un personaje, pero por su nota sarcástica, pone de relieve el personaje en cuestión.

Estilísticamente, el escritor suele utilizar los adjetivos antepuestos cuando sugieren el infierno y la acepción más acertada es la utilizada para caracterizar a Vellini: « cette infernale señora »¹⁹⁴, « cette infernale Malagaise »¹⁹⁵. El adjetivo « damné » y el adjetivo popular « satané » también se suelen anteponer con frecuencia: « leurs satanés corps »¹⁹⁶ o « les satanées béguines des églises d'Espagne »¹⁹⁷.

Los clichés son sumamente numerosos, sólo vamos a mencionar unos pocos. En *Une Vieille Maîtresse*, Barbey juega con el sentido del cliché, tomándolo al pie de la letra: « Par l'âme du diable! ce capitaine avait tous les démons de l'enfer dans le ventre »¹⁹⁸. En *La Bague d'Annibal* « Les noms de M. Baudouin d'Artinel et de Joséphine y étaient mêlés à des dates mystérieuses, si bien que le diable lui-même ne s'en serait pas démêlé »¹⁹⁹.

Algunos clichés son variaciones de clichés ya existentes o son propias invenciones: « Au fait, le diable est immortel! »²⁰⁰, « si le Diable est logicien, un capitaine de cuirassiers peut bien l'être aussi »²⁰¹, « le Diable, ce père joyeux de toutes les anarchies »²⁰². En la creación inventiva del novelista, la ironía parece ser lo más destacado de su originalidad y el recurso al empleo de locuciones proverbiales es una forma de enmascarar el propio pensamiento del creador: « Le meilleur régal du diable c'est une innocence »²⁰³, « Dans ces temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie, c'est à croire que le Diable a dicté... »²⁰⁴ En la lengua usual que Barbey reproduce no usa la mayúscula en la palabra « diable », pero, en las fórmulas que inventa, sí las emplea. El nombre común, por

¹⁹³ Id., pág. 118.

¹⁹⁴ Id., pág. 243.

¹⁹⁵ Id., pág. 279.

¹⁹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 102.

¹⁹⁷ Id., pág. 202.

¹⁹⁸ Op. cit., tomo I, pág. 445.

¹⁹⁹ Id., pág. 200.

²⁰⁰ Op. cit., tomo II, pág. 59.

²⁰¹ Id., pág. 203.

²⁰² Id., pág. 237.

²⁰³ Id., pág. 56.

²⁰⁴ Id., pág. 81.

antonomasia, se convierte en nombre propio, individualizando al Diablo. Las fórmulas diabólicas estereotipadas son particularmente numerosas y el léxico infernal de la lengua popular lo aprovecha para liberar una rebelión interior. Generalmente, son los personajes secundarios – gente del pueblo, burgueses o aristócratas ateos, influenciados por el siglo XVIII – los que utilizan estas expresiones hechas, familiares, incluso triviales, para indicar su odio o extrañeza.

Las comparaciones, las metáforas, las imágenes relativas al demonio son constantes, las mujeres del Faubourg Saint-Germain consideran a Marigny « comme un démon »²⁰⁵, famoso por sus conquistas femeninas. La reunión de los convidados de Mesnilgrand « fut comme une confession de démons »²⁰⁶ y el que cuenta la historia más sacrílega está helado « comme le derrière de Satan »²⁰⁷. Cuando Néel conoce a Calixte piensa que es « la fille du démon »²⁰⁸ y, para Julie la Gamase, es « une créature de l'enfer »²⁰⁹. Si intentamos distinguir los personajes satánicos observando el discurso que los « diaboliza », podemos caer en el error de no aprehenderlos correctamente, el discurso los enmascara más que los desvela. Pero existe otros temas como el de los brujos, el talismán, la profecía, los espectros, los resucitados, la serpiente, el abismo... que refrendan el satanismo « aurevillien ».

5. EL INFIERNO: OBSESIÓN DEL ESCRITOR

La primera observación que se desprende del satanismo de Barbey, perceptible en toda la obra, es que se inscribe en una moda literaria: Byron, Baudelaire, Balzac, Borel... La provocación que iba buscando lo ha conducido a excesos de mal gusto, es suficiente recordar algunas escenas de *Le Cachet d'Onyx*, *À Un Dîner d'Athées*, *La Vengeance d'une Femme...* Varias fórmulas sugieren un mundo infernal secreto, situado en unas profundidades inviolables. Satánicos, los personajes son católicos, Barbey lo ha manifestado en *Le Dessous de Cartes*: « L'Enfer, c'est le ciel en creux »²¹⁰, en el que el infierno justifica el

²⁰⁵ Op. cit., tomo I, pág. 395.

²⁰⁶ Op. cit., tomo II, pág. 196.

²⁰⁷ Id., pág. 196.

²⁰⁸ Op. cit., tomo I, pág. 915.

²⁰⁹ Id., pág. 946.

²¹⁰ Op. cit., tomo II, pág. 155.

cielo, y otra fórmula extraída es « l'enfer vu par un soupirail »²¹¹, que ha sido estimada como una expresión clave del satanismo « aurevillien ». La única vía de acceso al infierno es tan reducido que no se puede entrar, sólo mirar: « Me trompé-je? Mais je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier »²¹². Para el escritor, el infierno es lo que está por debajo de las cosas, del alma, de la sociedad..., y este reverso de los acontecimientos le fascina, es precisamente donde se encuentra el Mal.

El Padre Riculf inspira temor y encubre crímenes, en vez de ser el mensajero del cielo, sólo habla del Infierno, permanece oscuro, y su gesto tiene un valor de provocación; el infierno es el tema fundamental de sus sermones y lleva la maldición de un pecado:

« Il serait peut-être mieux à la Trappe que dans un couvent », disait quelquefois Mme de Ferjol à sa fille, quand elles étaient seules et qu'elles s'entretenaient de leur hôte et de son audacieuse physionomie. La Trappe, dans l'opinion du monde, est surtout faite, avec son silence et sa férocité pour les pécheurs qui ont quelque grand crime à expier »²¹³.

En *Une Vieille Maîtresse*, Ryno de Marigny es un misterio para los demás: « Sa vie était donc comme un gouffre. On n'y voyait pas très clair. Le fond de ses sentiments était un autre abîme »²¹⁴. En los abismos secretos del ser, se revela una pasión maldita que conduce ineludiblemente a la condena. Ryno se oculta en el alma de Hermangarde, cuya tragedia es espiritual, ocasionalmente, la bajada al abismo se convierte en voluptuosidad:

« Plus il se plongeait dans le lac enchanté des caresses d'autrefois, plus il descendait dans cette mer de douloureuses délices, moins il en touchait le fond, - ce fond de sable auquel il aspirait comme à la fin de cette coupable volupté! »²¹⁵

²¹¹ Id., pág. 133.

²¹² Id., pág. 133.

²¹³ Id., pág. 273.

²¹⁴ Op. cit., tomo I, pág. 254.

²¹⁵ Id., pág. 474.

Los abismos no sólo son marinos, pueden ser también montañas y valles, es el marco de *Une Histoire sans Nom*, que, antes de la desgracia de Lasthénie, se siente como en « un fond de coupe dont les bords étaient des montagnes »²¹⁶, visión menos pesimista que la de su madre, cuando M. de Ferjol « laissa sa femme au fond de cet entonnoir de montagnes »²¹⁷. Abismos y precipicios son metáforas cuya imagen del pueblo hace pensar en un embudo que, acorralado de montañas maléficas, sirve de escenario. Forez es donde se desarrolla el destino trágico de las heroínas y traduce un paisaje infernal privilegiado:

« Ceux qui vivaient dans cet abîme devaient certainement éprouver quelque chose de la sensation angoissée d'une pauvre mouche tombée dans la profondeur – immense pour elle – d'un verre vide, et qui, les ailes mouillées, ne peut plus sortir de ce gouffre de cristal »²¹⁸.

La perspectiva que tiene Mme de Ferjol de vivir sola con su hija « au fond de ce gouffre de montagnes, comme deux âmes dans un abîme de l'Enfer »²¹⁹, la atemoriza. El « Tombeau du diable » donde se reúnen clandestinamente Vellini y Ryno es una « grotte circulaire »²²⁰. El círculo, símbolo del destino humano, determina el destino de los personajes, da la impresión que viven en cautividad. El autor evoca el « cercle étroit dans lequel tourne la vie de province »²²¹, « cette case d'échiquier d'une ville de province »²²², « ce petit clos de Sombreval dans lequel devait s'enclorre toute sa destinée »²²³.

El rostro del cura de la Croix-Jugan seduce a Jeanne Le Hardouey, parece llevar los estigmas de crímenes misteriosos y produce en ella « la magnétique horreur des abîmes »²²⁴. Jeanne se hace cómplice del fuego que la conduce al abismo: « elle ne voulait pas guérir! Elle aimait le sort qu'on lui avait jeté »²²⁵. Los personajes que tienen la fantasía de medir la profundidad de los abismos se pierden:

²¹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 278.

²¹⁷ Id., pág. 275.

²¹⁸ Id., pág. 267.

²¹⁹ Id., pág. 315.

²²⁰ Op. cit., tomo I, pág. 495.

²²¹ Op. cit., tomo II, pág. 135.

²²² Id., pág. 99.

²²³ Op. cit., tomo I, pág. 888.

²²⁴ Id., pág. 726.

²²⁵ Id., pág. 662.

« On a comparé la passion à cette pyramide des Contes Arabes dont les degrés croulaient à mesure qu'ils étaient montés. Hélas!, c'est plutôt à mesure qu'on les descend qu'ils croulent, et ce n'est pas redescendre, mais remonter qui est impossible »²²⁶.

Sombreval desaparece en el estanque del Quesnay, cuyas aguas maléficas generan la imagen de la bestia, donde se reúne con el mundo abismal. Si algunos de estos personajes sufren los abismos en sus propias carnes, los hay que son abismos. Marmor y la vizcondesa son « deux abîmes placés l'un en face de l'autre »²²⁷, el uno « noir et impénétrable comme la nuit », y el otro « claire et inscrutable comme l'espace »²²⁸. Se sienten cómodos en este medio y sus sensaciones tienen realmente la « profondeur enflammée de l'Enfer »²²⁹. Para Barbey, las metáforas de las palabras « Gouffre » o « Abîme » adquieren una connotación infernal y su obsesión por el mundo infernal viene explícitamente detallada por una serie de imágenes, sobre todo la imagen tradicional del fuego eterno:

« [...] je suis damnée! [...] mais je veux qu'il le soit aussi. Je veux qu'il tombe au fond de l'enfer avec moi. [...] Lui qui ne sent rien de ce que j'éprouve, peut être se doutera-t-il de ce que je souffre, quand les brasiers de l'enfer chaufferont enfin son terrible cœur! »²³⁰

La identidad de esencia entre lo carnal y lo espiritual se confirma en el relato *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, en el que asistimos a la singular prueba de fuego. La originalidad de la joven estriba en concentrar ella misma el negro y el rojo, la disimulación y la pasión, y de haberse sentado en el sillón de Don Juan:

« Mère, c'était un soir. Il était dans le grand fauteuil qui est au coin de la cheminée, en face de la causeuse. Il y resta longtemps, puis se leva, et moi j'eus le malheur d'aller m'asseoir après lui dans ce fauteuil qu'il avait quitté. Oh! maman!... c'est comme si j'étais tombée dans du feu.

²²⁶ Op. cit., tomo II, pág. 586.

²²⁷ Id., pág. 163.

²²⁸ Id., págs. 163-164.

²²⁹ Id., pág. 155.

²³⁰ Op. cit., tomo I, pág. 668.

Je voulais me lever, je ne pus pas... [...] Et je sentis... tiens! là, maman...
que ce que j'avais... c'était un enfant!... »²³¹

La niña de trece años confiesa que ha sido fecundada por el único contacto del calor infernal del sillón que había ocupado el conde Ravila de Ravilès. La heroína se dirige al fuego voluntariamente, su postura sobre el sillón ardiente no es de una adolescente consumada de pureza; abusa de Ravila materializado en el sillón, y el protagonista se convierte en presa de una soñadora. La revelación diabólica es evidente: el fuego que inflama a la adolescente es prendido en un lugar supuestamente inflamado. El conquistador descubre el infierno, un fuego en él que lo convierte en presunto padre sin serlo, pero, no obstante, se complace con esta acusación. Lasthénie de Ferjol se sentía madre sin saber que había conocido a un hombre, Brassard sentía el fuego del martirio como ese « grand diable de canapé de maroquin bleu sombre »²³², donde se revolcaba pensando en Alberte.

El intenso fuego ilumina el rostro oculto de los héroes y, cuando Jéhoël desvela su nuevo rostro a la Clotte, el escritor introduce la imagen subyacente de Lucifer:

« L'espèce de chaperon qu'il portait tomba, et sa tête gorgonienne apparut avec ses larges tempes, que d'inexprimables douleurs avaient trépanées, et cette face où les balles rayonnantes de l'espigole avait intaillé comme un soleil de balafres. Ses yeux, deux réchauds de pensées allumées et asphyxiantes de lumière, éclairaient tout cela, comme la foudre éclaire un piton qu'elle a fracassé. Le sang faufileait, comme un ruban de flamme, ses paupières brûlées, semblables aux paupières à vif d'un lion qui a traversé l'incendie. C'était magnifique et c'était affreux! »²³³

El poder de la Croix Jugan sobrepasa el de Vellini, cuyo fuego le salía por los ojos. En estos personajes, el fuego es una fuerza ambivalente, destructora o creadora, es el fuego el que permite a Vellini esta energía sobrehumana que fascina a Marigny. La madre de la heroína es idolatrada por la propia hija: « cette

²³¹ Op. cit., tomo II, pág. 78.

²³² Id., pág. 28.

²³³ Op. cit., tomo I, pág. 645.

femme de feu a fait mon corps et mon âme »²³⁴. Mme de Ferjol, atemorizada por la culpabilidad de su hija, no le impide mirar « l'horrible soleil intérieur qui la brûlait et qu'elle fixait et qu'elle voyait toujours »²³⁵. Un fuego sordo, latente en el interior de ciertos personajes, los consume poco a poco; Mme de Mendoze está extenuada por « le feu d'un mal intérieur »²³⁶ del que fallecerá. El destino de Dlaïde Malgy, cuyo cuerpo « se fondait comme un suif au feu »²³⁷ prefigura la de Jeanne, que se dejará matar por su pasión hacia el cura. Después de tantas lágrimas y de sudor, cree que para disipar el ardor de su cuerpo incendiado, sólo le queda apagarlo con la muerte en las aguas del estanque.

En *Un Prêtre Marié*, cuyo título era inicialmente *Le Château des Soufflets*, el fuego no puede ser contenido, pues en este castillo el abate Sombreval ha instalado un laboratorio y por la noche realiza experimentos. Por las ventanas se percibe el resplandor de los hornos, transmitiendo la apariencia de estar habitado por el Diablo. Sombreval es asimilado a Satán, el fuego que utiliza para sus experimentos es el del infierno. La Malgaigne, segunda madre de Sombreval, ha sentido pronto « la flamme couvant, à travers ce jeune homme, comme on sent à travers une cloison la chaleur d'une chambre qui serait en feu »²³⁸. El propósito de la Malgaigne es constreñir a los condenados a vestir, en la eternidad, el atuendo que, sobre la tierra, fue el símbolo de su pecado, pero esta vestimenta se convierte en un envoltorio de fuego:

« Mais en vain voudras-tu plonger dans ton étang du Quesnay pour éteindre cette soutane de feu que le Démon aura collée à tes épaules et que tu ne pourras plus déchirer de tes mains plus coupables que celles de Caïphe »²³⁹.

La personalidad física y moral de Sombreval, o incluso la de la Croix-Jugan, llevan este fuego que devora sus vidas y los conduce a la destrucción. La imagen del fuego simboliza la clave del satanismo de los héroes « aurevilliens » y es centro de poder:

²³⁴ Id., pág. 458.

²³⁵ Op. cit., tomo II, pág. 323.

²³⁶ Op. cit., tomo I, pág. 224.

²³⁷ Id., pág. 642.

²³⁸ Id., pág. 906.

²³⁹ Id., pág. 980.

« [Alberte] me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité »²⁴⁰.

Su frialdad no implica que contenga un fuego interior oculto, una llama inquietante que se condensa y que los demás personajes no adivinan. Como sustancia que se oculta en la sangre o en la médula ósea, el fuego anima la voluntad de Mme de Ferjol:

« La baronne de Ferjol, âgée d'un peu plus de quarante ans, était une grande brune maigre dont la maigreur semblait éclairée en dessous d'un feu secret, brûlant sous la cendre, dans la moelle de ses os »²⁴¹.

El fuego destruye, consume y llega « jusque dans la moelle des os » de Ryno, cuyas llamas están envenenadas. La duquesa de Arcos, digna de llevar el apellido de Turre Cremata (torre quemada) « car elle est brûlée à tous les feux de l'enfer »²⁴², repite esta palabra de « *vengeance* qui lui flambait toujours aux lèvres! »²⁴³

Como poder, el fuego está asociado a imágenes que sugieren el movimiento, y la imagen obsesiva del volcán concentra estos dos cráteres del fuego « aurevillien »: el fuego que se oculta y se concentra, y el que estalla y se expande. Vellini es evocada bajo el aspecto del « volcan qui n'éclate jamais »²⁴⁴ como del « volcan qui recommencerait ses éruptions éternelles dans un cratère pulvérisé »²⁴⁵. Esta imagen del volcán es otra variante del tema privilegiado del fuego subterráneo.

El agua, incompatible con el fuego, se mezcla a primera vista con él y, en *Un Prêtre Marié*, el estanque del Quesnay representa un espacio infernal, amenazador y misterioso. La Malgaigne predice a Sombreval: « Les eaux de

²⁴⁰ Op. cit., tomo II, pág. 47.

²⁴¹ Id., pág. 276.

²⁴² Id., pág. 246.

²⁴³ Id., pág. 252.

²⁴⁴ Op. cit., tomo I, pág. 387.

²⁴⁵ Id., pág. 471.

l'étang deviendront de l'huile bouillante sous les plis de ta robe flamboyante! »²⁴⁶,
y es precisamente aquí donde Sombreval es devorado:

« [Néel] replongea et chercha Sombreval... mais en vain! Plus pesant que Calixte, il était sans doute descendu profondément en ces vases sans fond où il s'était perdu, et Néel ne le retrouva point... »²⁴⁷

La mayoría de las imágenes que hemos mencionado sugieren una sensación de reclusión, pues, la llama prisionera de las profundidades y el volcán que no estalla, evocan una encerramiento infernal donde las pasiones se inflaman a fuerza de ser contrariadas para, finalmente, consumirse por falta de liberación.

Barbey crea alrededor del personaje del Diablo una simbología del rojo, a menudo relacionada con la de la sangre y del fuego, es una de las características de su satanismo. Ambos elementos, en su sutil dialéctica, mantienen hasta el final la ambivalencia, las lágrimas mezcladas de sangre son una característica mística que desvela la dualidad del cura de la Croix-Jugan: arcángel satánico y, al mismo tiempo, figura cristiana:

« Il en avait comme une manière de sueur de sang mêlée à ses larmes qui ruisselaient, éclairées par les cierges, sur sa face et presque sur sa poitrine, comme du plomb dans la rigole d'un moule à balles ou du vitriol »²⁴⁸.

El fuego hace derramar la sangre, sangre que alimenta el fuego, toda una poética de la llama que subraya la primera valorización del mito hispánico: España es geografía infernal. La ascendencia de Vellini es la de una « fille adultérine d'une duchesse portugaise réfugiée en France et d'un toréador [...] tué à dix pas d'elle, éventré par le taureau, et le sang adoré, l'avait couverte tout entière »²⁴⁹. Italia está también presente, la sangre que tiñe el vestido de la duquesa de Arcos de Sierra-Leona es sangre derramada en la violencia, como la del torero. La duquesa de Sierra-Leona es de origen italiano y español a la vez: « Divisés en deux branches, également illustres, ils avaient été, durant des siècles,

²⁴⁶ Id., pág. 980.

²⁴⁷ Id., pág. 1221.

²⁴⁸ Id., pág. 740.

²⁴⁹ Id., pág. 269.

tout-puissants en Italie et en Espagne »²⁵⁰, mas es la sangre española la que triunfa: « Ni l'Italie du XVI^e siècle, ni la Corse de tous les âges, ces pays renommés pour l'implacabilité de leurs sentiments »²⁵¹, afirma Barbey, pueden rivalizar en violencia y en horror con la historia de la duquesa que simboliza España. La duquesa de Sierra-Leona está relacionada a un destino a priori infernal por su amor hacia Esteban:

« [...] ce fut un amour [...] chevaleresque, romanesque, presque idéal, presque mystique. Il est vrai que nous avons vingt ans à peine, et que nous étions du pays des Bivar, d'Ignace de Loyola et de sainte Thérèse. Ignace, ce chevalier de la Vierge, n'aimait pas plus purement la Reine des cieux que ne m'aimait Vasconcellos; et moi, de mon côté, j'avais pour lui quelque chose de cet amour extatique que sainte Thérèse avait pour son Époux divin »²⁵².

Si Vellini encarna la magia infernal de España, también está ligada al misticismo profundo y, en efecto, bajo la perspectiva de Barbey, leemos una España caricaturesca, tal como apunta Yves Avril²⁵³. Todos estos elementos se organizan en un sistema que permiten que la España imaginaria y literaria de Barbey sea un país de doble carácter: divina y/o demoníaca a la vez. Ryno lucha contra el dominio diabólico con respecto a Vellini: « ce démon immobile et non-chalant, qui, le cigare allumé, semblait sucer du feu avec des lèvres incombustibles »²⁵⁴, pasión que a través del fuego está ligada al Infierno. Existen diversas fórmulas que nos incitan a emitir la hipótesis de una influencia de *La Divina Comedia* sobre la concepción del infierno « aurevillien ». La pasión es descrita como una bajada al infierno, cuyas alusiones a Dante son numerosas, Marigny era « un homme qui, comme le Dante, est déjà revenu du Paradis et de l'Enfer »²⁵⁵, imágenes de *La Divina Comedia* han ilustrado la imaginación de Barbey y han favorecido sus visiones infernales:

²⁵⁰ Op. cit., tomo II, pág. 246.

²⁵¹ Id., pág. 254.

²⁵² Id., pág. 249.

²⁵³ Yves Avril en su artículo asevera: « Ruisselante de sang, peuplée de moines sadiques et d'inquisiteurs, parfois illuminée des éclairs mystiques de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse, l'Espagne de la légende noire ». AVRIL, Y.: *L'Espagne de Barbey d'Aurevilly*, Études littéraires, avril 1969, pág. 34.

²⁵⁴ Op. cit., tomo I, pág. 279.

²⁵⁵ Id., págs. 454-455.

« Si nous avons gardé le silence, nous eussions ressemblé à deux ombres, comme le Dante en dut voir errer dans les limbes de son Purgatoire »²⁵⁶.

El satanismo de los héroes « aurevilliens » es fundamentalmente ambiguo, el escritor utiliza individuos excepcionales por la desmesura de su pasión o de su voluntad. La dureza, la insensibilidad de estos personajes no pueden enmascarar nada; Ryno no vuelva con su mujer, la penitencia de Jéhoël, como la de Sombreval, no son más que comedias. En el crimen, en la venganza, en la pasión, todos se callan, sobre todo Alberte, la Rosalba, Hauteclair, Marmor de Karkoël... Más que una defensa, su silencio es un arma que les permite cultivar impunemente su pecado y, en vez de encontrarse con el bien, descubren el Infierno.

6. METAMORFOSIS FISIOLÓGICA DE LAS HEROÍNAS

Los personajes evolucionan de tal manera que experimentan una mutación como Mme de Ferjol que, de una persona devota, se metamorfosea en un monstruo violento en *Une Histoire sans Nom*; un ser forjado de desgracia que se transforma en una estatua: « L'influence des lieux ne mordait pas sur ce bronze, verdi par le chagrin »²⁵⁷. La metáfora del bronce, el metal más mencionado por su dureza, se convierte en mármol: « Elle appuya sur cette colonne de marbre son cœur brûlant pour le refroidir »²⁵⁸. La principal mutación que sufre es fruto del aterrador problema del embarazo de su hija y que « la rongait et consumait sa vie. L'inquiétude, en elle, allait jusqu'au vertige... »²⁵⁹, para, finalmente llegar a una progresión de « une humeur et un ressentiment farouches qui touchaient à la férocité »²⁶⁰, ferocidad que se manifiesta por el pensamiento de suprimir a Agathe y provocar el parto a Lasthénie, que es la que realmente experimenta este cambio hacia el mal:

²⁵⁶ Id., pág. 571.

²⁵⁷ Op. cit., tomo II, pág. 284.

²⁵⁸ Id., pág. 284.

²⁵⁹ Id., pág. 316.

²⁶⁰ Id., pág. 316.

« Elle n'était plus qu'une blême momie, - une momie étrange, qui pleurerait toujours, et dont la chair au lieu de sécher comme celle des momies, s'amollissait, se macérait et se pourrissait dans les larmes »²⁶¹.

La joven, sufriendo por la culpabilidad que se le imputa, pasa de un estado tembloroso a una paralización:

« La langueur de sa démarche était de la langueur de ses paupières. Je n'ai connu dans toute ma vie qu'une *seule* personne de ce charme languissant, et jamais je ne l'oublierai... C'était une céleste boiteuse. Lasthénie ne boitait pas, mais elle avait l'air de boiter. Elle avait ce mouvement charmants des femmes qui boitent légèrement et qui impriment à leur robe, ô magie! de si adorables ondulations »²⁶².

Pero la heroína parece predispuesta a una transformación: se abandona a un sueño de solidificación y esta postración será su última actitud. Adquiere progresivamente un carácter mineral, cuyo entorno es propicio a este cambio: las damas de Ferjol viven en una vasta morada de piedras grisáceas, y la escalera en la que la joven suele permanecer tiene unas « marches sonores et muettes »²⁶³. La rigidez de la heroína la convierte en estatua: « droite, rigide et pâle comme un médaillon de plâtre [...] dans l'immobilité d'une statue, - la statue de la Désolation infinie! »²⁶⁴ Finalmente, todo es destrucción para ella, hasta su mirada, « deux yeux grands et vides qui semblaient morts »²⁶⁵.

En *Une Vieille Maîtresse*, Barbey describe expresamente la metamorfosis de la que es objeto Vellini:

« Une autre femme sortit de cette femme. Deux éclairs, je crois, partirent de cette épine dorsale qui vibrait en marchant comme celle d'une nerveuse et souple panthère, et je compris, par un frisson singulier, la puissance électrique de l'être qui marchait ainsi devant moi »²⁶⁶.

²⁶¹ Id., pág. 317.

²⁶² Id., pág. 278.

²⁶³ Id., pág. 284.

²⁶⁴ Id., pág. 321.

²⁶⁵ Id., pág. 311.

²⁶⁶ Op. cit., tomo I, pág. 273.

En la heroína, tinieblas y claridad se suceden armoniosamente y, ante este ser misterioso, Marigny sucumbe a una fascinación llena de angustia:

« Jamais je ne compris mieux qu'elle métamorphosait la vie autour d'elle, comme elle la métamorphosait sur son visage rechigné, maussade, un peu dur, quand l'expression y circulait tout à coup, avec ses sourires et ses flammes, comme une ronde d'astres, éclos soudainement dans un ciel obscur, à quelque coup de tympan céleste! »²⁶⁷

La energía de Vellini, su facultad de transformarse se traduce en un misterio para el novelista:

« D'où cette vie subite lui venait-elle? Était-ce de la coupe où elle trempait sa lèvre avec une sensualité pleine de flamme? [...] Même moi, qui ai pressé depuis toute cette vie sur mon cœur, je l'ai ignoré. Je n'ai jamais su d'où venait cette transfiguration impétueuse »²⁶⁸.

Y alcanzando el paroxismo de la excitación, se transfigura:

« Chose inouïe! elle redevenait belle. Dans l'emportement de son action, la tresse de ses cheveux s'était détachée et pendait sur sa maigre épaule »²⁶⁹.

La protagonista, descrita de diferentes formas por la belleza y por la fealdad, presenta la máscara de Medusa por la evolución:

« L'Expression – ce dieu caché au fond de nos âmes - la créait par une foudroyante métamorphose. Alors, ce front envahi par une chevelure mal plantée, ce front d'esclave, étroit, entêté, ténébreux, grossissait, grandissait et commandait au visage. Ce nez, commencé par un peintre Kalmouk, finissait en narines entr'ouvertes, fines, palpitantes, comme le ciseau grec en eût prêté à la statue du Désir »²⁷⁰.

²⁶⁷ Id., pág. 519.

²⁶⁸ Id., pág. 273.

²⁶⁹ Id., pág. 249.

²⁷⁰ Id., pág. 236.

Vellini es muy voluble, pasa instantáneamente de la fealdad a la belleza y, al mismo tiempo, de masculina se convierte en femenina. Se establece una equivalencia entre esta primera naturaleza y la fealdad, pero cuando se transforma, su belleza sobresale sobre las demás mujeres: « Ah! dans ces moments-là, quelle revanche la señora prenait sur les femmes toujours belles! »²⁷¹ El aspecto demoníaco y la ambivalencia de la Española pueden ser discordantes y, por lo tanto, reversibles. Vellini tiene « des yeux infernaux ou célestes »²⁷², es un « être changeant, beau et laid tout ensemble »²⁷³, el amante tiene la impresión de que « l'amour et la haine étaient en Vellini autant que la laideur et la beauté »²⁷⁴.

Cuando Hortense se desvanece, víctima de la crueldad de Auguste Dorsay en *Le Cachet d'Onyx*, se asemeja a una « blanche statue tombée de son piédestal sur le gazon flétri par un vent d'hiver »²⁷⁵; sellándola, Dorsay la convierte en estatua. El interés principal de este episodio es la de mostrarnos que la metamorfosis parece concebida, ante todo, como un castigo de Barbey: « C'est une grande femme pâle et belle encore, qui se traîne au lieu de marcher »²⁷⁶.

Hauteclair, en *Le Bonheur dans le Crime*, se transforma pasando de una actitud provocadora a ser sirvienta de la mujer de su propio amante. En *La Vengeance d'une Femme*, asistimos a una verdadera transfiguración de la heroína, de duquesa se convierte en prostituta: « une fille du plus bas étage »²⁷⁷, « la dernière fille de la rue »²⁷⁸. El reconocimiento de la personalidad y del estado social de la duquesa provoca en ella un cambio repentino: « Ah! La fille du boulevard était alors entièrement effacée. On eût juré d'un masque tombé, et que la vraie figure, la vraie personne, reparaisait »²⁷⁹; incluso la voz de la heroína, narrando su vida, se transmuta recobrando su verdadera identidad:

« Sa voix même avait perdu la raucité qu'elle avait dans la rue... Était-ce une illusion produite par ce qu'elle disait? mais il semblait à Tressignies

²⁷¹ Id., pág. 236.

²⁷² Id., pág. 236.

²⁷³ Id., pág. 237.

²⁷⁴ Id., pág. 245.

²⁷⁵ Id., pág. 19.

²⁷⁶ Id., pág. 20.

²⁷⁷ Op. cit., tomo II, pág. 233.

²⁷⁸ Id., pág. 235.

²⁷⁹ Id., pág. 243.

que cette voix était d'un timbre plus pur, - qu'elle avait repris sa noblesse »²⁸⁰.

También la voz de Mme de Scudemor, en *Ce qui ne meurt pas*, sufre una mutación: « Sa voix venait de contracter un accent étrange. Était-ce la fatigue d'avoir parlé si longtemps dans l'air de la nuit? »²⁸¹ Los cambios de voz de los personajes son numerosos y afectan a Léa y a su madre, Vellini y Hermangarde, Jeanne Le Hardouey y la Clotte, Calixte, « la petite masque », la condesa de Savigny y Mme de Ferjol.

Jeanne, personaje melancólico, es la víctima principal en *L'Enfermée*: a los dieciocho años, presenta una belleza atractiva, con su « chair lumineuse de roses fondues et devenues fruits sur des joues virginales »²⁸²; su mutación es más chocante, ya que se abandona a una pasión infernal.

Ya hemos analizado que la metamorfosis es, al mismo tiempo, castigo del orgullo, castigo que sufre Calixte por culpa de su progenitor en *Un Prêtre Marié*. Aquí no existe transmutación, desde el primer momento, sufre ataques de catalepsia, esta evolución es debido a la instalación de los Sombrevall en el castillo del Quesnay, que se ve a lo lejos « avec sa blancheur et sa carrure de sépulcre, semblait se dresser de loin, sur le chemin, comme une blafarde épouvante »²⁸³. Su construcción es sepulcral y todos los personajes que viven en él se caracterizan por un endurecimiento mineral. El granjero Jacques Herpin está petrificado, « accroupi sur un tabouret – une chaise dont on avait coupé les pieds – lequel Herpin ressemblait, pour la gravité, à un vieux hibou qui rêvait »²⁸⁴, y los negros que velan a Calixte tampoco se mueven, porque cuando Néel vuelve al castillo, los halla inmóviles.

Calixte ofrece un espléndido ramo a Bernardine Lieusaint « les plus belles fleurs de la serre du Quesnay »²⁸⁵, ésta las acepta encantada: « Mais quelque chose du charme de Calixte était infusé dans ce bouquet, et elle le

²⁸⁰ Id., pág. 248.

²⁸¹ Id., pág. 434.

²⁸² Op. cit., tomo I, pág. 615.

²⁸³ Id., pág. 982.

²⁸⁴ Id., pág. 908.

²⁸⁵ Id., pág. 1041.

garda »²⁸⁶. Los filtros en el universo « aurevillien » pertenecen más a Satán que a Dios, la bella amazona, hechizada por la hija del cura, no puede odiar a su rival y acepta su propio destino de víctima: « Et, le visage enseveli dans les fleurs qu'elle ne jeta pas, elle prit ce soir-là une résolution héroïque, celle de renoncer à Néel pour toujours »²⁸⁷. Atormentada por el filtro, su belleza muere lentamente, su pelo rubio y sus ojos azules son fatales indicios que la convierten en una víctima potencial y, abandonada por Néel, pierde la mayoría de sus atributos viriles:

« Pâle presque autant que naguère l'était Calixte, sur les joues de qui semblaient se transposer ses roses, à elle, Bernardine, les yeux caves, la bouche ardente, n'avait plus cette luxuriance de forme, qui affirmait si splendidement combien elle était femme, cette fille à laquelle on avait osé appliquer un jour l'idée de garçon. Son corsage n'était plus maintenant en contradiction avec son costume, avec cette bandoulière de soie tressée qui suspendait à son épaule son fusil jeté comme un carquois, et qui ne trouvait plus, en passant par-dessus, de sein à couper sur cette poitrine d'amazone »²⁸⁸.

La cazadora intrépida se ha metamorfoseado en presa, « comme une biche frappée en plein flanc »²⁸⁹; al final de la novela, simboliza definitivamente la gran derrotada: « Veuve sans cesser d'être vierge, elle prit le voile aux carmélites de Valognes sous le nom de *Sœur Calixte* »²⁹⁰.

En el relato *Ce qui ne meurt pas*, la verdadera metamorfosis de Allan la experimenta bajo el impulso del deseo físico que lo convierte en hombre. Tiene ciertos presentimientos funestos con respecto a su relación con Yseult, y su amor hacia Camille presagia malos auspicios.

Estos relatos, que son dramas de la destrucción, se fundamentan, en parte, en el mito de la metamorfosis, de la degradación, bajo la influencia del Mal.

²⁸⁶ Id., pág. 1041.

²⁸⁷ Id., pág. 1042.

²⁸⁸ Id., pág. 1160.

²⁸⁹ Id., pág. 1161.

²⁹⁰ Id., pág. 1223.

6.1. ZOOLOGÍA

Como ya hemos indicado más arriba, la mezcla de sexos es una realidad en la creación narrativa de Barbey d'Aurevilly, pero también concurren elementos híbridos: humanidad y animalidad. Los narradores tienen una óptica fisiológica para describir a las heroínas y clasificarlas como especies de animales maléficis, y esta perspectiva se evidencia en *Le Dessous de Cartes*:

« [...] si l'on jetait sur la comtesse de Stasseville un de ces bons regards *physiologistes*, - comme vous en avez, vous autres médecins, et que les moralistes devraient vous emprunter, - il est évident que tout, dans les impressions de cette femme, devait *rentrer, porter en dedans*, comme cette ligne *hortensia passé* qui formait ses lèvres tant elle les rétractait; comme ces ailes du nez »²⁹¹.

Las imágenes, las metáforas²⁹², los símbolos..., relacionados con el mundo animal, son abundantes; un universo que subraya el salvajismo de los personajes, entregándose a los más bajos instintos de la especie animal. Pero mediante unos procedimientos de disimulación, se oculta la brutalidad, y es verdad que felinos, reptiles, caballos, rapaces... ocupan un lugar preponderante en la obra.

6.1.1. Felinos

Los felinos son enigmáticos y observadores, de ahí que la expectación sea vital. Las denominadas « mujeres-panteras », relevantes por su flexibilidad física, las componen: Hauteclaire, la duquesa de Sierra-Leona y Vellini.

La estructura espacial de la pequeña ciudad de Valognes, en *Le Bonheur dans le Crime*, sirve de escenario para la coexistencia de dos mundos diferentes.

²⁹¹ Op. cit., tomo II, pág. 154.

²⁹² Philippe Berthier explica lo atractivo de la metáfora animal: « Elle sert d'abord à dépsychologiser le conflit passionnel en insistant sur le caractère premier, mobilisateur des poussées les plus incontrôlables, des instincts qui s'y exercent, et se dissimulent volontiers derrière des diagnostics « d'âme » destinés à masquer leur brutalité. De plus, elle le déculpabilise: on n'en saurait vouloir à un félin, à un rapace, d'être ce qu'ils sont ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit, pág. 224.

De una parte, el público ordinario del « Jardin des Plantes », sometido a las reglas y, de otra, los seres fuertes que transgreden las normas como los dos amantes. También la impasible y poderosa pantera negra pertenece simbólicamente a una región exótica, la isla de Java – isla no civilizada –, que no tiene nada en común con el París de mediados de siglo:

« [...] le pays du monde où la nature est le plus intense et semble elle-même quelque grande tigresse, inapprivoisable à l'homme, qui le fascine et qui le mord dans toutes les productions de son sol terrible et splendide. À Java les fleurs ont plus d'éclat et plus de parfum, les fruits plus de goût, les animaux plus de beauté et plus de force que dans aucun autre pays de la terre, et rien ne peut donner une idée de cette violence de vie à qui n'a pas reçu les poignantes et mortelles sensations d'une contrée tout à la fois enchantante et empoisonnante, tout ensemble Armide et Locuste! »²⁹³

La pantera constituye para los curiosos lo que Hauteclair y el conde representan para los habitantes de Valognes, los dos amantes comparten más afinidades con la pantera que con el resto de la humanidad: « Voici l'équilibre rétabli entre les espèces! »²⁹⁴ Barbey nos invita a desvelar la equivalencia y el equilibrio entre el mundo animal y el humano:

« Etalée nonchalamment sur ses élégantes pattes allongées devant elle, la tête froide, ses yeux d'émeraude immobiles, la panthère était un magnifique échantillon des redoutables productions de son pays [...]. Quand on se retournait de cette forme idéale de beauté souple, de cette force terrible au repos, de dédain impassible et royal, vers les créatures humaines qui la regardaient timidement, qui la contemplaient, yeux ronds et bouche béante, ce n'était pas l'humanité qui avait le beau rôle, c'était la bête »²⁹⁵.

El animal, por su actitud despreciativa, induce a olvidar que está en una jaula, detenta el maleficio:

²⁹³ Op. cit., tomo II, pág. 84.

²⁹⁴ Id., pág. 84

²⁹⁵ Id., pág. 84.

« Nulle tache fauve n'étoilait sa fourrure de velours noir, d'un noir si profond et si mat que la lumière, en y glissant, ne la lustrait même pas, mais s'y absorbait, comme l'eau s'absorbe dans l'éponge qui la boit... »²⁹⁶

La fiera se exhibe de un modo ambiguo, el animal se encuentra bajo el signo de una muerte lenta, prefigura, contra las apariencias, a la noble y orgullosa Delphine. La pantera es objeto de curiosidad: « Nous étions arrêtés à regarder la fameuse panthère noire, qui est morte, l'hiver d'après, comme une jeune fille de la poitrine »²⁹⁷. Para reforzar su carácter materno y, potencialmente, peligroso, la pantera adopta su pose tradicional, refugiada y protegida, con las garras siempre sacadas. La primera descripción de Hauteclair imita a la de la pantera que sirve de simbolismo a la animalidad de la heroína:

« Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, - dans son espèce, d'une beauté égale et d'un charme encore plus inquiétant, - la femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipsait »²⁹⁸.

Esta comparación atribuye al personaje central un carácter salvaje y agresivo, que, junto a la pantera, comparten cualidades comunes: belleza, fuerza, orgullo y superioridad. El duelo entre ambas protagonistas es ineludible, el escritor acumula paralelismos que anuncian el inicio de la acción: « [...] deux personnes scindèrent tout à coup le groupe amoncelé devant la panthère et se plantèrent justement en face d'elle »²⁹⁹. Hauteclair no sólo se impone a los curiosos, sino que es superior a la pantera, desarrolla su poder fascinante desde su primera aparición en el « Jardin des Plantes », lugar de confrontación, de encaros entre la pantera negra y ella, quedando la pantera consternada por la mirada fatal de la protagonista:

« Quant à ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable, car immobile déjà, elle sembla s'enfoncer de plus en plus

²⁹⁶ Id., pág. 84.

²⁹⁷ Id., págs. 83-84.

²⁹⁸ Id., pág. 86.

²⁹⁹ Id., pág. 84.

dans cette immobilité rigide, à mesure que la femme, venue pour la voir, la regardait; et - comme les chats à la lumière qui les éblouit - [...] la panthère, après avoir cligné quelque temps, et comme n'en pouvant pas supporter davantage, rentra lentement, sous les coulisses tirées de ses paupières, les deux étoiles vertes de ses regards. Elle se claquemurait »³⁰⁰.

La provocación adquiere visos de salvajismo y crueldad con la finalidad de subyugar a su modelo, con lo que la « pantera humana » eclipsa, humilla a la « pantera animal », y no sólo golpea con su guante el hocico de su rival, sino que Serlon manifiesta una verdadera adoración por este miembro invencible: « il le baisa, ce poignet, avec emportement »³⁰¹; en realidad, tanto la pantera como él son literalmente domados y dominados por esta mujer.

Los felinos son instintivos y ponen de manifiesto su crueldad, por ejemplo en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, la marquesa posee esta cualidad, pero no puede ser cruel, sus garras, que imagina tener, fracasan cuando las necesita: « C'est avec du velours qu'elle égratignait »³⁰².

La heroína de *La Vengeance d'une Femme* merece el sobrenombre de pantera, cuyos juegos eróticos atraen la imaginación del creador y son de una fervorosa ferocidad:

« Mais, vraiment, c'était quelque chose de si fauve et de si acharné, qu'on aurait dit qu'elle voulait laisser sa vie ou prendre celle d'un autre, dans chacune de ses caresses. En ce temps-là, ses pareilles à Paris, qui ne trouvaient pas assez sérieux le joli nom de « lorettes » que la littérature leur avait donné et qu'a immortalisé Gavarni, se faisaient appeler orientalement des « panthères ». Eh bien! aucune d'elles n'aurait mieux justifié ce nom de panthère... Elle en eut, ce soir-là, la souplesse, les enroulements, les bonds, les égratignures et les morsures »³⁰³.

³⁰⁰ Id., págs. 85-86.

³⁰¹ Id., pág. 86.

³⁰² Id., pág. 71.

³⁰³ Id., pág. 240.

En *Les Diaboliques*, los felinos no abarcan exclusivamente a las mujeres, sino también a los hombres. La actitud de Marmor evoca el poder de las fieras con « une vigueur de souplesse endormie, comme celle du tigre dans sa peau de velours »³⁰⁴, Ydow emite « un miaulement étranglé de chat sauvage »³⁰⁵, Mesnilgrand comparte las características de un león con la cara « fatigué de lion en repos »³⁰⁶; y su padre, « aussi énigmatique qu'un chat qui fait ronron au coin du feu »³⁰⁷, se caracteriza por estar domesticado.

Por las reacciones de Vellini en *Une Vieille Maîtresse*, las alusiones a las metáforas de la jungla son frecuentes, en que la heroína podría servir de paradigma, es una « nerveuse et souple panthère »³⁰⁸ con « les yeux de tigre, faux et froids »³⁰⁹, sugiriendo fuerza y dominio. Sus movimientos tan felinos presentan cierta consanguinidad: « elle s'en venait autour de moi, avec son regard luisant et étrange, et ses mouvements de jeune jaguar »³¹⁰. Los felinos son animales voluptuosos y delicados, rasgos que la heroína comparte, cuya vida transcurre como la de las leonas del desierto, entre el adormecimiento y la voluptuosidad furiosa del amor, y lame a su hija como una fiera:

« C'étaient des cris, des frénésies, presque des lèchements de bête fauve... Elle suçait ces grands yeux qui la regardaient sans rien comprendre à toutes ces furies maternelles. Elle mordait amoureusement toute cette jeune et délicate chair où filtraient les premières fraîcheurs de la vie. Spectacle agitant pour mon âme! »³¹¹

La crueldad, poderosa en los carnívoros, es horrorosa en los seres humanos, sobre todo cuando es independiente del instinto. Prosny advierte a Ryno sobre la fiereza de la amante, ignorando su capacidad para la domesticación. La mirada de Ryno es también fiera, y la imagen que lo caracteriza es la del león: « Sa grâce à lui, est le souple mouvement de sa force. Il a quelque chose de si mâle, de si *léonin* »³¹², pero frente a él, su oponente Vellini dispone de las mismas

³⁰⁴ Id., pág. 141.

³⁰⁵ Id., pág. 224.

³⁰⁶ Id., pág. 192.

³⁰⁷ Id., pág. 187.

³⁰⁸ Op. cit., tomo I, pág. 273.

³⁰⁹ Id., pág. 281.

³¹⁰ Id., pág. 317.

³¹¹ Id., pág. 311.

³¹² Id., pág. 355.

armas aún más terribles y más diversificadas. Ryno considera que sus ojos tienen la falsedad y la frialdad del tigre, pero no es óbice para conocer el secreto de sus caricias de tigresa enamorada. Temáticamente, pertenecen a la misma raza, por ello, se destruyen mutuamente.

Philippe Berthier garantiza que la temática de las grandes fuerzas naturales, sobre todo la de las fieras, está ligada a la pasión, considerada como un poder de destrucción salvaje³¹³. El amor que relaciona semejante criatura con Ryno es algo feroz, implacable, una lucha en la que la ternura se expresa en un lenguaje agresivo. Los placeres de estos bellos monstruos se parecen a unos combates a muerte, se aman como se matarían, en un ritual que recuerda la danza nupcial de algunos insectos, cuya muerte sigue al amor. En el secreto de una habitación, los amantes se comportan con una ferocidad sobrehumana:

« Quand elle entrait, elle bondissait dans mes bras, et c'était avec les mouvements des tigresses amoureuses qu'elle se roulait sur mes tapis en m'y entraînant avec elle »³¹⁴.

Los actos de la Croix-Jugan, en *L'Enfermée*, pertenecen a esta especie, Barbey recurre a imágenes que transforman a este personaje en un hombre-león, y, de cuyos ojos, emerge una luz destructora: « Le sang faufilet, comme un ruban de flamme, les paupières brûlées, semblables aux paupières à vif d'un lion qui a traversé l'incendie. C'était magnifique et c'était affreux! »³¹⁵ A pesar de la fiereza de estos hombres fuertes, la sombra del sufrimiento los acecha, la Croix-Jugan llora por la frustración de sus esperanzas:

« Qu'y a-t-il de plus émouvant que ces lions troublés, que ces larmes tombées de leurs yeux fiers qui vont, roulant sur leurs crinières, comme la rosée des nuits sur la toison de Gédéon! »³¹⁶

En *Un Prêtre Marié*, Néel y Calixte se reparten perfectamente las funciones, confiriendo al relato su tensión. Néel evoluciona a lo largo del relato: de una antílopa dulce se convierte en un joven toro y, finalmente, tiene las mismas

³¹³ BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., pág. 210.

³¹⁴ Op. cit., tomo I, pág. 301.

³¹⁵ Id., pág. 645.

³¹⁶ Id., pág. 589.

atribuciones que los felinos: es un tigre por su piel y un jaguar por su salto. La animalidad de Sombreval se fundamenta en su vigorosidad, es una fiera por « ses yeux fauves »³¹⁷, por sus rugidos y por su actuación materna: « Les tigresses croisent ainsi leurs griffes sur leurs petits, quand elles croient qu'on va les leur enlever »³¹⁸; el escritor intenta expresar la ternura prisionera con una inusitada ferocidad.

En *L'Amour Impossible*, Mme de Gesvres recuerda a la pantera del « Jardin des Plantes », adversaria de Hauteclair. Mme de Gesvres posee notables rasgos comunes con el gato, que, a pesar de ser un felino de pequeña envergadura, tortura con su coquetería a Maulévrier. Rival de Mme de Anglure, tiene los « yeux câlins et presque faux »³¹⁹, sin embargo, habitualmente muestra « une physionomie nette et perçante quand elle ne faisait pas la chatte-mitte »³²⁰.

Estas narraciones son escandalosas, las heroínas se convierten en un animal fiero e inhumano, cuyo peligro es fascinante; por este motivo, el amor feroz las conduce a la destrucción.

6.1.2. Reptiles

La manifestación de la pantera feroz a la serpiente pérfida expresa la obsesión del autor por el mundo animal. La imagen literaria del reptil es una constante en los relatos de Barbey, cuyo origen se remonta a la mitología egipcia e indoeuropea. Para el cristiano, la serpiente supone un signo demoníaco, y le confiere ciertos poderes sobrenaturales, como los tirabuzones de los cabellos de Hauteclair, comparados metafóricamente a unas serpientes:

« Son déguisement - si tant est qu'une femme pareille pût se déguiser - était complet. Elle portait le costume des grisettes de la ville de V... et leur coiffe qui ressemble à un casque, et leurs longs tire-bouchons de cheveux tombant le long des joues, - ces espèces de tire-bouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents, pour en

³¹⁷ Id., pág. 904.

³¹⁸ Id., pág. 1218.

³¹⁹ Id., pág. 47.

³²⁰ Id., pág. 69.

dégoûter les jolies filles, sans avoir jamais pu y parvenir. - Et elle était là-dessous d'une beauté pleine de réserve, et d'une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien ce qu'elles veulent de leurs satanés corps, ces couleuvres de femelles, quand elles ont le plus petit intérêt à cela... »³²¹

Tentada desde el origen por la serpiente, la mujer se toma una revancha en el universo « aurevillien »; en realidad, no es ella la que se venga, sino Satán, que toma su cuerpo para manifestar a los hombres este « instinct tentateur qui dort si peu au cœur des femmes »³²². La diversidad de términos relativos al campo semántico de la serpiente es vasto: basilisco, sierpe, áspid, víbora, culebra, serpiente, viperina, pérfido, sibilante... *Une Vieille Maîtresse* es la novela que mejor transmite esta heterogeneidad en la persona de Vellini: « la nuit de sa laideur ressaisissait, redévorait Vellini en silence, et restait lourdement sur elle, – comme un froid basilic se couche à la place où il a tout englouti... »³²³ La heroína, comparada peyorativamente a una víbora y a una culebra, se manifiesta desafiante ante Mme de Mendoze: « [Vellini] mince et fièrement cambrée, qui, comme une vipère dressée sur sa queue, comme la guivre du blason des Sforza, lui lançait deux yeux d'escarboucles, opiniâtement dévorants »³²⁴. El propio protagonista la asocia a una culebra: « Je la pris et je me sauvai dans le salon, l'emportant liée et tordue en spirale autour de moi, comme une couleuvre »³²⁵, « dont il avait si longtemps senti, autour de lui, les replis »³²⁶. Sus brazaletes « s'enroulaient comme des aspics autour de ses bras olivâtres »³²⁷; las enroscaduras, los nudos, los envolvimientos, los retorcimientos del reptil alrededor de una presa simbolizan la confusión. Bonine sentía los anillos que le había ofrecido Vellini « tortiller autour de ses doigts comme de petites et sibilantes vipères »³²⁸. Ryno experimenta una situación idéntica de estrangulación por la incompreensión de su mujer: « La conviction qu'il avait de n'être pas compris le reprenait, le repleyait, le retordait, lui et ses pensées, comme un inextricable nœud de serpents »³²⁹.

³²¹ Op. cit., tomo II, pág. 102.

³²² Op. cit., tomo I, pág. 320.

³²³ Id., págs. 236-237.

³²⁴ Id., pág. 347.

³²⁵ Id., pág. 329.

³²⁶ Id., pág. 418.

³²⁷ Id., pág. 272.

³²⁸ Id., pág. 542.

³²⁹ Id., pág. 509.

Los enredos de Mme de Scudemor evitan también una posible deserción de su víctima en la persona de Allan en *Ce qui ne meurt pas*:

« Contre l'air brumeux des marais qui s'élevait elle avait entortillé son cou et ses épaules de cette fourrure qu'on appelait alors un boa, et ce boa de martre, replié autour d'elle, ressemblait au serpent, qui s'était endormi autour de sa victime sans avoir pu s'en détacher... »³³⁰

La imagen de los reptiles ofidios simboliza el avasallamiento de toda pasión en el universo « aurevillien », Allan lo sufre con Camille: « Et, quand Allan passait son bras autour de la taille de couleuvre de l'onduleuse Camille, était-ce comme le lierre autour de l'arbre qu'il étreint sans rien réchauffer?... »³³¹

En *L'Amour Impossible*, la metáfora de la culebra es introducida por las dos heroínas: Mme de Gesvres y Mme de Anglure: « On eût dit deux charmantes couleuvres s'enlaçant sur un tapis de fleurs et se caressant de leurs dards sans oser encore se blesser »³³². Si la comparación física es relevante, el movimiento sinuoso sugiere envolvimiento y deslizamiento, así como la espalda de Mme de Gesvres « [qui] se balançait avec une ondulation de serpent, sur des reins d'une cambrure hardie »³³³.

El autor tiene predilección por los seres con doble naturaleza:

« Quand on voyait [Vellini] comme je la voyais alors, étendue par terre sur ces gerbes déliées, avec des torpeurs de couleuvre enivrée de soleil, je ne pouvais m'empêcher de penser à tous ces êtres merveilleux, rêvés par les poètes comme les symboles des passions humaines indomptables; à ces Mélusines, moitié femme et moitié serpent, à ces doubles natures, belles et difformes, qu'on dit aimer d'un amour difforme et monstrueux comme elles »³³⁴.

³³⁰ Op. cit., tomo II, pág. 488.

³³¹ Id., pág. 387.

³³² Op. cit., tomo I, pág. 99.

³³³ Id., pág. 47.

³³⁴ Id., pág. 520.

La dualidad femenina, seductora pero aterradora, implica la destrucción de la serpiente. Las dos novelas, análogas en cuanto a su temática, revelan la aniquilación del animal. En *Le Cachet d'Onyx*, el narrador advierte: « S'il avait pu la scier en deux, comme on coupe un serpent, il eût été moins barbare, car du moins une moitié n'aurait pas vécu »³³⁵, y en *À Un Dîner d'Athées*:

« La Pudica, terrassée, était tombée sur la table où elle avait écrit, et le major l'y retenait d'un poignet de fer, tous voiles relevés, son beau corps à nu, tordu, comme un serpent coupé, sous son étreinte »³³⁶.

La obsesión, por la mutilación de la serpiente, la sufre también Clotilde Maudit en *L'Ensorcelée*:

« A côté de son fauteuil, on voyait son bâton d'épine durcie au four sur lequel elle appuyait ses deux mains, quand, avec des mouvements de serpent à moitié coupé qui tire son tronçon en saignant, elle se traînait jusqu'à ce jeu de tourbe de sa cheminée »³³⁷.

La figura híbrida de la mujer-serpiente es interesante en la medida en que expresa la ambigüedad de la mujer, convirtiéndose en fascinante, y en que voluptuosidad y muerte se confunden. La reflexión del narrador, en *Le Cachet d'Onyx*, confirma esta argumentación: « quand on a étalé un corps virginal et dévoilé sous les enlacements du serpent, toutes les chances de bonheur que présentait la vie ont disparu d'une haleine »³³⁸.

En *Le Dessous de Cartes*, la naturaleza reptil de Mme de Stasseville es evidente, la condesa es el paradigma de mujer-serpiente cuyo sobrenombre es « *madame de Givre* », una madre devoradora, abusiva, que necesita a alguien para mutilar; pues su hipocresía y su perfidia entrevén el posible asesinato de la niña. Es una mujer cruel a la que también apellidan « Chlore »³³⁹, su tez verdosa la asimila a una sustancia química nauseabunda, sofocante, asfixiante como el

³³⁵ Id., pág. 20.

³³⁶ Op. cit., tomo II, pág. 226.

³³⁷ Op. cit., tomo I, pág. 635.

³³⁸ Id., pág. 15.

³³⁹ Op. cit., tomo II, pág. 144. Constance Chlore es un emperador romano del IIIº siglo, padre de Constantino. Gibbon ha escrito *Décadence et Chute de l'Empire romain. Notes et variantes*, id., pág. 1318.

veneno. La heroína es viperina y glacial, de sangre fría: « Elle est de la race des animaux à sang blanc », répétait son médecin »³⁴⁰; posee, además de la prudencia, unas escamas fascinantes, unos labios viperinos sibilantes y una organización contráctil. Este retrato subraya perfectamente todas sus marcas infernales, y la reacción de la joven Sibylle es significativa cuando escucha al narrador hablar del infierno de los dramas ocultos; por ello, se acerca a su progenitora « avec une crispation de terreur, comme si l'on eût glissé un aspic entre sa plate poitrine d'enfant et son corset »³⁴¹.

En Barbey, todas las actividades humanas llevan la impronta de una fatalidad sombría que las predestina al fracaso y al sufrimiento, y la atribución de la serpiente confiere el signo distintivo de esta fatalidad.

6.1.3. Caballos

La heroína « aurevillienne » es mujer-pantera, mujer-serpiente y mujer-caballo. La figura del caballo es representativa en numerosos relatos: el caballo desempeña la función de héroe como la obstinación humana. En *Un Prêtre Marié*, los caballos de Mellerault representan la violencia brutal y salvaje, y Néel exagera este instinto embriagándolos, vertiendo dos botellas de vino en la avena:

« Parti de bonne heure de Néhou afin d'éviter l'œil et peut-être les ordres de son père, il avait résolu de mettre à exécution une pensée à laquelle certainement tout le monde, à Néhou, se serait opposé. C'était de faire boire à ses chevaux un breuvage qui les rendît sauvages »³⁴².

El protagonista instiga a su extremo la violencia cuyo corazón relincha de impaciente ardor, el fragmento que proponemos evidencia tal hecho y conviene leerlo en toda su extensión para vivirlo con el dinamismo con que lo experimentan sus protagonistas:

« Des chiens errants le long des routes furent trouvés coupés par la moitié du corps et gisants sur le sol le lendemain. Ils n'avaient pu fuir. Un *limonier*, attelé à une charrette, qui ne se dérangea pas assez vite

³⁴⁰ Id., pág. 148.

³⁴¹ Id., pág. 133.

³⁴² Op. cit., tomo I, pág. 1030.

devant cette furie, fut atteint par le moyeu de la roue et eut le poitrail emporté. Enfin un taureau effaré et pris de peur se jeta sur le char lancé, et la roue, l'implacable roue, toujours tournant, lui cassa les cornes dans ses irrésistibles rayons! Partout ce fut dégât et désastre! car ce Mazeppa à deux chevaux, que sa volonté seule liait à leurs croupes, n'avait pas les steppes infinies du désert pour s'y enfoncer. De toutes parts, résistances et obstacles! Il trouvait des arbres qu'il cognait et dont il arrachait l'écorce; des haies qu'il trouait; des barrières dont il renversait les poteaux! Il traînait après lui des débris de toute sorte dont les chemins restaient jonchés quand il était passé. Les chevaux fumants, écumants, toujours plus fouettés, toujours plus rapides, devinrent de plus en plus fous. Ils couraient et marchaient dans leur propre écume, ruisselante autour d'eux; dans leur propre sang qui commençait de rouler sur leur musculature déchirée aux buissons et de pourprer leur jais profond d'un rouge sinistre »³⁴³.

En este fracaso, los caballos se personifican por los gritos que proliferan, precipitándose sobre los peldaños de granito, cuyo resultado es que « [l]'un s'était éventré sur l'angle d'un soubassement et perdait ses entrailles. L'autre était fourbu pour jamais »³⁴⁴. El episodio acaba con la imagen del caballo vencido, siempre relacionado con el motivo de la destrucción.

El tema devorador es común a todas las representaciones del bestiario « aurevillien », y, en *Une Vieille Maîtresse*, Ryno cuenta: « Nos chevaux se choquaient, se mordaient »³⁴⁵. La figura de la mujer-caballo es la del centauro o de la amazona y, en estos términos, Vellini es comparada a « la femelle d'un Centaure qui monte à cheval comme la plus habile écuyère du Cirque »³⁴⁶. Hermangarde, para adaptarse al paisaje salvaje de Carteret, actúa como amazona, pero esta conversión la hace más víctima que una guerrera triunfadora. Cuando la marquesa de Flers se marcha y abandona a su nieta, se resigna pensando que es una amazona:

³⁴³ Id., págs. 1031-1032.

³⁴⁴ Id., pág. 1034.

³⁴⁵ Id., pág. 289.

³⁴⁶ Id., pág. 550.

« Cette grande personne avait, pour ce jour-là, revêtu une amazone de velours noir [...]. On eût dit qu'elle était sculptée dans cette mise équestre et sévère qui touche au costume de l'homme, mais qui ne l'est pas. Il fallait la voir, le corsage emprisonné sous les boutons de jais de cette amazone qui prenait le ferme contour de la poitrine comme une armure noire »³⁴⁷.

La imagen de amazona no se confirma por dos motivos: en primer lugar, Ryno la ayuda a montar a caballo, y en segundo lugar, cabalgan juntos cogidos de la mano. Sin embargo, a pesar de estas negaciones, la figura de la amazona triunfa, Vellini es una « amazone grenat »³⁴⁸, tan viril como Ryno, tan amenazadora por su comportamiento como por el objeto que sujeta en la mano. El duelo ecuestre entre ambos protagonistas desencadena el tema de la agresión: « Un aveuglant coup de cravache, qui me fit voir mille éclairs, me tomba à travers la figure et me la marqua d'un sanglant sillon »³⁴⁹.

Otro estereotipo de mujer-amazona es Hauteclair que, junto a Vellini, son jinetes dominadoras y guerreras, pero lo que realmente nos remiten al arquetipo de amazona son el arco, la lanza, la espada y los gestos de mutilación y de ceguera.



L'abbé de La Croix-Jugan et ses chevauchées dans *L'Enfer*

El cura de la Croix-Jugan es un jinete infernal en *L'Enfer*, que, a lo largo de la narración, va recorriendo la región de la landa en su caballo negro: « Il avait traversé la lande de Lessay sur sa pouliche, noire comme ses vêtements »³⁵⁰, también « [sa] pouliche semblait avoir le feu sous le ventre »³⁵¹. La alusión al negro y al fuego

³⁴⁷ Id., pág. 400.

³⁴⁸ Id., pág. 286.

³⁴⁹ Id., pág. 289.

³⁵⁰ Id., pág. 709.

³⁵¹ Id., pág. 622.

pone en evidencia el carácter infernal de la cabalgada, galopando por caminos de perdición. La madre de Jeanne, Louisine-à-la-Hache, pertenece aparentemente a este tipo de mujer-amazona ya que, en el castillo de Haut-Mesnil, acompaña a Rémy de Sang de Aiglou en sus cacerías, y el narrador precisa: « Il aimait à la voir abattre un sanglier aussi bien que lui, et monter avec l'adresse hardie d'une Cotentinaise les chevaux les plus jeunes et les plus fringants »³⁵². La imagen de la amazona-cazadora, que subyuga, es más explícita, en tanto que Louisine es también una asesina de hombres que mató de un golpe de hacha a un bandolero, después de cegarle tras arrojarle sopa hirviendo. Las Amazonas tenían costumbre de cegar o mutilar a los niños, y Jeanne-Madelaine se identifica con esta figura mítica, maître Tainnebouy la recuerda en estos términos:

« Il fallait la voir revenant du marché de Créance, sur son cheval bai, un cheval entier, violent comme la poudre, toute seule, ma foi! comme un homme; son fouet de cuir noir orné des houppes de soie rouge à la main, avec son justaucorps de drap bleu et sa jupe de cheval ouverte sur le côté et fixée par une ligne de boutons d'argent! Elle brûlait le pavé et faisait feu des quatre pieds, Monsieur! »³⁵³

El látigo simboliza el poder, la mujer guerrera es intrépida, pero Louisine muere con el pecho aplastado por la pata de un caballo furioso y su hija, en el lavadero.

6.1.4. Aves

Uno de los motivos permanentes de la imaginación del autor es el instinto predatorio que algunos personajes desarrollan. La Clotte, de camino hacia el entierro de Jeanne, sostiene su bastón como una presa entre sus dientes:

« [...] comme elle était brisée dans son corps et qu'elle tombait affaïssée, ne voulant pas être retardée par sa chute, l'héroïque volontaire se mit à marcher sur les mains, à travers les pierres, tenant dans ses

³⁵² Id., pág. 614.

³⁵³ Id., pág. 617.

dents le bâton dont elle ne pouvait se séparer et qu'elle mordait avec une exaspération convulsive... »³⁵⁴

La Clotte tiene los dedos parecidos a las garras « d'un oiseau de proie »³⁵⁵, mientras que en otro pasaje, es descrita como un halcón. Amiga de Jeanne y de Jéhoël, pájaro aristocrático a quien se le ha cortado las alas, asegura la relación temática entre ella y Jéhoël por compartir ciertas cualidades: « S'il était aigle, elle était faucon »³⁵⁶. La heroína ostenta la mirada de un ave rapaz: « Jeanne avait les regards de faucon de sa race paternelle »³⁵⁷, pero será destruida precisamente por pertenecer a la misma raza que su fascinador.

En *Une Vieille Maîtresse*, las mismas imágenes se repiten haciendo alusión al ave rapaz con ciertas connotaciones. Ryno, apesadumbrado con la heroína, trae a la memoria que, en cierta ocasión, había herido a un águila con su escopeta; los ojos de su amante le recuerdan aquella situación: « Ses yeux d'aigle blessée tombaient d'aplomb sur moi »³⁵⁸. Vellini expresa su soledad a través del repliegue de sus alas: « Tu es bien heureux! mais moi, ta vieille maîtresse, ta vieille aigle plumée par la vie, [...] a fermé l'empan de ses ailes »³⁵⁹.

Hemos aludido a las garras de la Clotte; Mme de Anglure también las extiende, en *L'Amour Impossible*, con un desaire de preponderancia:

« Celle-ci, soulagée des contraintes de la soirée par ce qu'elle venait de décider, tendit encore une fois sa petite main gantée à la marquise, qui, peut-être, sentit alors la griffe d'abord si bien cachée, et elle sortit avec un air d'aiglonne qui remporte sa proie à son nid »³⁶⁰.

Efectivamente, en toda la obra de Barbey, las mismas metáforas coinciden. El crítico Jacques Petit distingue, en el salón, un mundo hermético, cerrado, comparándolo con una jaula donde sus habitantes se identificarían como pájaros raros. Es posible que, en *Le Chevalier Des Touches*, estas imágenes sean

³⁵⁴ Id., pág. 703.

³⁵⁵ Id., pág. 643.

³⁵⁶ Id., pág. 647.

³⁵⁷ Id., pág. 616.

³⁵⁸ Id., pág. 328.

³⁵⁹ Id., pág. 459.

³⁶⁰ Id., pág. 102.

más abundantes: Des Touches es un águila o un pájaro marino, Mlle de Percy es una golondrina, una cacaúta; las señoritas de Touffedelys son gaviotas, cisnes o incluso ocas, y los personajes secundarios son pinzones, flamencos, garzas... El narrador se recrea poniendo en escena todo el grupo social y perpetra la caricatura de estas especies:

« De ce cercle, l'abbé était l'aigle et d'ailleurs dans tous les mondes, il en eût été un quand même le cercle, au lieu de ce vieux héron de Fierdrap, de ces oies candides de Touffedelys et de cette espèce de cacatoës huppé qui travaillait à sa tapisserie, aurait été composé, en fait de femmes charmantes et d'hommes rares, de flamants roses et d'oiseaux de paradis »³⁶¹.

La lista de caracterizaciones es extensa y, entre los animales secundarios, habría que destacar a los insectos: la esbelta señora de Alcy es asimilada a una avispa en *La Bague d'Annibal*; avispa por su cintura, pero, sobre todo, por su aguijón, mediante el cual transmite el veneno. El mismo estereotipo enfatiza la persona de la señora de Gesvres: « avec ces tailles d'épi tremblant ou de guêpe, d'une insaisissable volupté »³⁶².

El autor establece una exhibición zoológica cuyos animales, disfrazados en sujetos y con conciencia, transmiten lo más deplorable de la condición humana.

7. SATANISMO Y DESTRUCCIÓN

El ser diabólico es obstinado, tenaz, audaz, orgulloso, calculador y con sangre fría. Si las infernales heroínas saben mostrarse frías e impenetrables, es que por naturaleza son altivas y poco comunicativas. Esta naturaleza facilita a estos seres, una vez tocados por la pasión, unas fuerzas sobrehumanas; diabólicas, carecen de escrúpulos y nunca se arrepienten.

Barbey ofrece a sus personajes un papel diabólico; esencialmente, no quieren abandonar su arrogancia, y, de una historia a otra, descubrimos las

³⁶¹ Id., pág. 755.

³⁶² Id., pág. 79.

afinidades del novelista con San Agustín, según el cual, el pecado reside en el orgullo. Estos personajes representan frecuentemente la personificación del Diablo que incita a la complicidad y a la culpabilidad: « orgueil de la science », « désir de damnation », « orgueil de caste », « orgueil de race »³⁶³; su principio es el orgullo, y en ese sentimiento extremo de amor propio reside el vicio. Incluso en el fracaso, el orgullo cumple un papel determinante, cuyo comportamiento es fatal. El narrador de *La Bague d'Annibal*, que no es otro que el mismo escritor, precisa: « Mais l'orgueil était la colonne où je m'adossais... le poteau auquel ils m'avaient lié, et qui m'empêcha de fléchir »³⁶⁴. En presencia de Joséphine, Aloys de Synarose se muestra frío oponiéndose a sus sentimientos. El tema del orgullo es tratado más superficialmente en *L'Amour Impossible*, pero los héroes, Mme de Gesvres y Maulévrier, practican la misma ética en el juego del amor.

En *Une Vieille Maîtresse*, el orgullo es propiamente un tema satánico, el infernal orgullo de Ryno no puede con el « orgueil de Lucifer »³⁶⁵, el protagonista piensa que Vellini es una real encarnación de Satán por su belleza viril y su encanto, y el vizconde de Prosny satiriza su destino, utilizando los clichés del dicho popular:

« Elle était assise devant un grand miroir, enveloppée dans un vapoureux peignoir de couleur soufre, jeté sur ses épaules de mécréante, en attendant l'autre qui sera de soufre tout de bon, et que le Diable lui passera un jour dans le boudoir de son enfer »³⁶⁶.

Para que un individuo pueda firmar un pacto con el Demonio, es necesario que esté presente, pero el Diablo « aurevillien » huye y es intocable. El mendigo Loquet se pregunta con respecto a la amante: « Je n'sais pas si elle avait signé queuqu'mauvais pacte avec Grille-Pieds »³⁶⁷.

Una larga tradición, remontándonos a la época medieval diabólica, defiende que el color rojo es uno de los signos distintivos del Demonio. El autor no se sustrae a esta vieja costumbre y sus expresiones se benefician del sabor

³⁶³ TUNDO, L.: *Pour le premier centenaire des Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*, Culture française, nº6, nov-déc. 1974, págs. 325-332.

³⁶⁴ Op. cit., tomo I, pág. 159.

³⁶⁵ Id., pág. 332.

³⁶⁶ Id., pág. 381.

³⁶⁷ Id., pág. 543.

particular del folklore normando, como lo testifica la leyenda del « Tombeau du Diable » en la que Vellini ha elegido una cueva para sus encuentros clandestinos con Marigny:

« Cette caverne du reste, était très célèbre dans le pays et gardée par de singulières superstitions. On l'appelait *le Tombeau du Diable* et l'on disait *qu'il y revenait*. Là, un jour lointain du temps passé, le diable s'était battu avec saint Georges, racontaient les vieilles du rivage. Le grand Saint l'avait terrassé sous son cheval de guerre et l'avait atteint d'une blessure immortelle, contre un de ces rocs entr'ouverts. Après le combat, saint Georges était allé, avant de remonter au ciel, planter sa lance sur le tertre où l'on a bâti l'église qui porte son nom. Les antiques légendaires qui racontaient ces choses montraient à leurs enfants des marbrures rougeâtres qui sillonnaient la pierre bleue du rocher, comme une incrustation du sang du démon, indélébile aux pluies du ciel et à la main des siècles »³⁶⁸.

Otros detalles manifiestan explícitamente esta relación permanente entre el Diablo y el rojo; este color parece la marca reveladora de la presencia y de la acción diabólica en las relaciones humanas. Asimismo, Sombreval parece marcado diabólicamente desde su aparición en el Quesnay, donde los Herpin le atribuyen la habitación con la cama roja. Desde su llegada al castillo, se sospecha que va a vivir « de la cuisine du diable »³⁶⁹, y el misterioso equipaje suscita la inquietud de los campesinos: « C'est le mobilier de l'enfer »³⁷⁰.

El argumento de *L'Ensorcelée* puede resumirse del siguiente modo: el cura de la Croix-Jugan va a Blanchelande para « racheter, par une vie exemplaire, le crime de son suicide et de sa vie de partisan »³⁷¹. La novela se fundamenta en lo demoníaco: un hombre negro, una mujer roja: « lui, cet abbé noir comme la nuée dans sa stalle, et elle, rouge comme le feu »³⁷². La última escena de la novela representa un cierto carácter apocalíptico en que Jeanne va a visitar a la Clotte antes de morir. Todo el relato tiende a demostrar que Jeanne había caído en un

³⁶⁸ Id., pág. 493.

³⁶⁹ Id., pág. 913.

³⁷⁰ Id., pág. 913.

³⁷¹ Id., pág. 628.

³⁷² Id., págs. 662-663.

satanismo ineludible, yendo a preguntar su destino a los pastores, como lo haría su marido, Thomas Le Hardouey: « Je suis venu pour vendre mon âme à Satan, ton maître, pâtre! »³⁷³. Loco de celos y de desesperanza, quiere obtener algún privilegio después de conocer la muerte trágica de su mujer: « Eh bien! je viens livrer ma vie et mon âme, pour toute l'éternité, au Maudit, votre maître, si vous voulez jeter un de vos sorts à cet être exécré d'abbé de la Croix-Jugan! »³⁷⁴ Destrucción que se atribuye a la influencia maléfica del cura de la Croix-Jugan, ofreciendo « un air étrangement dominateur »³⁷⁵ y una « majesté presque profane, tant elle était hautaine »³⁷⁶, incompatibles con la humildad cristiana. Este personaje siempre ambiguo intenta consolar a la Clotte, cuyo orgullo se ratifica de una manera más explícita:

« - Ne te plains pas, Clotilde Mauduit, ils t'ont traitée comme les rois et les reines! – dit ce singulier prêtre, qui avait le secret de consoler par l'orgueil les âmes ulcérées, comme s'il avait été un ministre de Lucifer au lieu d'être l'humble prêtre de Jésus-Christ »³⁷⁷.

Barbey procede a la inversión insensata de sus creencias, y compara al héroe al Demonio³⁷⁸. La insensibilidad de la Croix Jugan lo consagra también como verdugo, y su poder diabólico es tan evidente que el brujo no puede actuar contra él: « -Du pouvai! J' n'en avons pas contre li, – dit le pâtre, – il a sur li un signe plus fort que nous! »³⁷⁹ La Clotte que lo conoce desde la infancia recuerda algunas acciones del cura:

« Il sortait bien souvent de son monastère, et il s'en venait chez le Seigneur de Haut-Mesnil les jours qu'ils appelaient leur jour de sabbat, et il voyait là de terribles spectacles pour un homme qui devait un jour porter la mitre et la croix d'abbé »³⁸⁰.

³⁷³ Id., pág. 719.

³⁷⁴ Id., pág. 719.

³⁷⁵ Id., pág. 600.

³⁷⁶ Id., pág. 603.

³⁷⁷ Id., pág. 648.

³⁷⁸ J. Petit añade en sus notas: « L'assimilation de Jéhoël à Satan est bien facile à faire. A plusieurs reprises dans ce récit, le romancier l'a comparé à un archange; il lui a attribué un pouvoir diabolique de l'orgueil et une insensibilité infernale ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1377.

³⁷⁹ Id., pág. 720.

³⁸⁰ Id., pág. 637.

La mayoría de las tradiciones populares evocan al Diablo bajo el aspecto de un verdugo infligiendo duras torturas a los condenados. El nombre de « Grille-pieds », que le atribuye el pueblo normando, indica la naturaleza de los suplicios que el Demonio reserva a sus víctimas. El cura que lleva una cuchillada en la cara muestra su rostro « haché par d'infemales blessures »³⁸¹, demostrando los estigmas escarlatas del demonio. Sólo la hipótesis de una intervención diabólica explicaría estas horribles cicatrices: « Si le diable en a une fabrique dans l'arsenal de son enfer, ils doivent marquer comme cela ceux qu'ils atteignent et qu'ils ne couchent pas à tout jamais sur le carreau »³⁸². El mundo de los elementos es considerado por el pueblo normando como el dominio de elección de las luchas misteriosas entre buenos y malos espíritus, entre Dios y Satán. Todos los acontecimientos tienen lugar sin la posibilidad de excluir el uno del otro, los dos polos se reparten el personaje; las imágenes permiten interpretar mejor la doble naturaleza del cura. El honor de la realeza y de la iglesia ha empujado al cura a « chouanner »: « ce qui ne convenait guères à un homme de son état »³⁸³; si el cura de la Croix-Jugan no sucumbe jamás a las tentaciones de la carne, cede a las del espíritu.

Por un movimiento de orgullo espiritual muy parecido, Sombreval se convierte en apóstata en *Un Prêtre Marié*: « Je crois à moi – dit-il avec véhémence. Je crois à ce qu'il y a dedans. – Et on entendit le bruit de sa main qui frappait sa poitrine sonore. – Voilà mon orgueil »³⁸⁴. Ningún crimen es comparable al del cura renegado, el escritor sobrepasa su temor y lo transforma en una rebelión, y si ensalza el matrimonio de Sombreval es para señalar socialmente su negación.

Es más difícil explicar la conducta del cura Riculf en *Une Histoire sans Nom*, el novelista insiste en su aspecto, en la impresión de dominación que comunica y en el orgullo que manifiesta:

« Il ne parlait que de l'Enfer! Il avait toujours l'Enfer à la bouche! – dit Agathe, haletante, comme si elle eût voulu justifier la peur que le père

³⁸¹ Id., pág. 711.

³⁸² Id., pág. 622.

³⁸³ Id., pág. 627.

³⁸⁴ Id., pág. 1009.

Riculf inspirait à la jeune fille. – Jamais on n'a tant prêché sur l'Enfer »³⁸⁵.

Este pasaje tiene un sentido jansenista, pero explica también las acciones del cura, según J. Petit³⁸⁶. Robo y violación es la apostasía del cura Riculf, personaje errante, enigmático, fantasma que siembra la muerte y la desesperanza, para, finalmente compararlo a un « fantôme prêchant des fantômes »³⁸⁷. La inocencia de Lathénie es designada para que sea la víctima preferida del Demonio. Antes de condenar a los demás, el propio Riculf es condenado, tiene la noción del pecado y el demonio habita su corazón y su alma, sabemos que, con Barbey, no existe elección. No sucede lo mismo, por ejemplo, con Milton, en el que el personaje Adam tiene la posibilidad de elegir entre Dios y Satán, la realidad y la ilusión, el todo y la nada³⁸⁸. La perspectiva del Infierno está presente en todos los ámbitos y, después de la huida del cura Riculf, la vieja Agathe se libera de su maléfica presencia: « Il nous damnait toutes »³⁸⁹.

Curas o frailes renegados son frecuentes a propósito de Sombreval, de la Croix-Jugan y de Riculf. Todos, como Lucifer, han caído por orgullo y han querido oponerse a Dios. También el autor les confiere sentimientos desmesurados y pasiones de un extraordinario vigor, recrea seres ajenos a la realidad. El diablo de las noches solitarias es interpretado como un ser amenazador, errante por la noche en busca de almas para condenar y para pervertir. Los tres curas malditos son héroes diabólicos, vagabundos maléficos que surgen en el crepúsculo – hora indecisa donde el día declina – y, por su presencia funesta, perturban la región elegida. Es al final de una tarde del mes de diciembre, en la iglesia de Blanchelande, cuando Jeanne Le Hardouey percibe la fascinante figura del cura de la Croix-Jugan durante su estancia en esta región:

« Hors les jours fériés, où il venait à l'église de Blanchelande, on ne le rencontrait guères dans les environs que de nuit ou au crépuscule.

³⁸⁵ Id., pág. 290.

³⁸⁶ J. Petit observa: « [...] s'il ne parle que de l'enfer, c'est qu'il est lui-même obsédé par cette pensée, par la pensée du péché, obsession qui suppose effroi et attirance ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1349.

³⁸⁷ Op. cit., tomo II, pág. 296.

³⁸⁸ GILLET, J.: *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975, pág. 177.

³⁸⁹ Op. cit., tomo II, pág. 290.

Ancienne habitude de Chouan, disaient les uns; noire mélancolie, disaient les autres; chose singulière et suspecte, disaient à peu près tous »³⁹⁰.

También Sombreval se dirige al castillo en horas tardías y, caminando, halla a la Malgaigne, que provoca en los granjeros Herpin cierta molestia e inquietud:

« La nuit commençait à se répandre, mais il faisait encore une goutte de jour qu'elle n'avait pas noyée dans son envahissante obscurité. Il résultait de cela un crépuscule qui faisait paraître les chemins plus blancs et les haies plus sombres »³⁹¹.

Las circunstancias de la llegada del Padre Riculf al pequeño pueblo del Forez guardan cierto paralelismo con la obra anterior: « Le jour s'en venait bas dans l'église, assombrie encore par l'ombre des montagnes »³⁹²; su instalación en casa de las Ferjol las perturba sin saber el porqué y ocasiona antipatía.

En la mayoría de las obras de Barbey, los rasgos principales del satanismo toman formas diferentes e incluso se combinan con lo sobrenatural. Esta figura del diablo se encuadra en un ambiente cargado de misterio fascinante y encantador que, al mismo tiempo, inquieta en esta región del Cotentin, profusa en leyendas e historias.

En *Le Rideau Cramoisi*, el gesto de esa mano es suficiente para aniquilar toda la vida anterior de Alberte, la de sus padres, la apacibilidad del lugar..., pero lo más terrible es su calma y su consumada hipocresía. Esta joven, que nunca se expresa, modelo de todas las virtudes virginales, infante de pureza, se dispone a todos los peligros para probar el estremecimiento de los placeres prohibidos. Lo trágico reside en ese desfase de las dos Alberte: el de la impecable chica y el que, cruzando la habitación de sus progenitores, franquea y niega el espacio mismo de la moralidad y de la legalidad, para reunirse con su amante en el más allá de la transgresión. Nada nos permite aclarar su impulso, posiblemente se rebele contra la vida ordenada que pesa sobre ella. Alberte es quizás diabólica, por lo que es

³⁹⁰ Op. cit., tomo I, pág. 653.

³⁹¹ Id., pág. 902.

³⁹² Op. cit., tomo II, pág. 267.

inexplicable, pues, Barbey nos sumerge en el misterio de las almas y lo que advertimos del personaje es su negación mediante el enigma y el silencio.

La mayoría de los personajes satánicos se llevan a la tumba su secreto, excepto la duquesa de Sierra-Leona, en el que duplicidad y misterio se mezclan en ellas y constituyen su fundamental ambigüedad. Lo que el creador afirma de la condesa de Tremblay podría aplicarse a casi todas las demás:

« A la voir, on ne pouvait douter qu'elle ne fût, en femme, une de ces organisations comme il y en a dans tous les règnes de la nature, qui, de préférence ou d'instinct, recherchent le fond au lieu de la surface des choses; un de ces êtres destinés à des cohabitations occultes, qui plongent et nagent sous l'eau, comme les mineurs respirent sous la terre, passionnés pour le mystère »³⁹³.

Esta dialéctica de la superficie y de la profundidad se revela en casi todos los héroes marcados por el satanismo. Este misterio forma parte de la naturaleza humana, y, si se le atribuye una esencia satánica, Dios no responde a esta aspiración que manifiestan algunas de sus criaturas más voluntarias y más fuertes.

La larga enfermedad de la condesa, en *Le Bonheur dans le Crime*, obliga a que los amantes se impacienten. En complot con Serlon, Hauteclair abrevia fríamente su enfermedad dándole por medicamento un veneno violento, y dos años más tarde, el conde se casa con Hauteclair, su sirvienta, al precio del deshonor. En el momento en que el doctor Terty narra la historia, la pareja tiene cuarenta años, el narrador seguía visitándolos y comprobaba que su felicidad no había disminuido. En la mujer, se encuentra un monstruoso ser maquiavélico que Barbey observa con mucha atención, la heroína persigue su finalidad criminal con paciencia, tenacidad y virtuosidad; incluso se humilla para convertirse en doncella de la mujer de su amante. Es demoníaca por la fuerza demencial de la pasión que la posee y, como sucedía con Albertine, no tiene obstáculos. El diablo no sabe engendrar, y esta afirmación la suscribe Hauteclair cuando el doctor Terty le pregunta:

³⁹³ Id., págs. 154-155.

« -Vous n'êtes donc pas triste de n'avoir pas d'enfant, madame la comtesse?

-Je n'en veux pas! [...]. Les enfants – ajouta-t-elle avec une espèce de mépris – sont bons pour les femmes malheureuses »³⁹⁴.

Los niños excluyen el amor de sus padres y así lo corrobora el doctor Torty: « les êtres qui s'aiment trop (le cynique docteur dit un autre mot) ne font pas d'enfants »³⁹⁵.

En *Le Dessous de Cartes*, la condesa de Tremblay de Stasseville es quizás más diabólica que las dos anteriores, obtiene placeres secretos en su duplicidad. Esta historia secreta, trágica y horrible, es contada en un salón por un conversador, y entre los presentes sólo destacan cuatro hombres: M. Hartford, Marmor, el viejo marqués de Saint-Albans y el viejo caballero de Tharsis. Las madres son las protagonistas, no existen padres, son madres desnaturalizadas por exceso de maternidad, son verdaderas diabólicas. Mme de Stasseville mata con el veneno del inglés Marmor, asesinando a su propia hija y al niño que había concebido con él. La condesa de Stasseville es el mal personificado, su finalidad es la satisfacción de su deseo y nada, ni Dios, ni la sociedad, ni el infanticidio, consiguen turbarla; su amor la posee y está por encima de todo: de la religión, de la moral y de la vida. Cuando Marmor la abandona, su pasión, que ya carece de interés, siendo la esencia misma de su vida y el principio de su ser, desaparece. Muere sin remordimientos ni arrepentimientos, en definitiva, sin explicaciones. Este drama se oculta tan extraordinariamente que sólo se descubre una vez acabado, o por lo menos, se intenta intuir lo acontecido.

La caída del Imperio y la Restauración han condenado a un buen número de soldados de Napoleón a la inactividad en *À Un Dîner d'Athées*. En Valognes, estos antiguos militares tienen la sangre caliente y su inutilidad exaspera su odio contra el Rey y hacia Dios, incitándoles a reunirse cada viernes en casa del viejo caballero de Mesnilgrand. Aprovechan sus francachelas para profanar, blasfemar y deshonorar a Dios gratuitamente por el placer de admitir su deseo en el mal. La iglesia indica la abstinencia durante este día y se convierte en un medio de afirmarse contra ella; Barbey, describiendo una de estas cenas, ofrece la imagen

³⁹⁴ Id., pág. 127.

³⁹⁵ Id., pág. 113.

de esta sociedad. Estos comensales divergen en cuanto a sus posiciones ideológicas y políticas, pero tienen un rasgo en común: su ateísmo. En sus reuniones, mezclan todos los ingredientes del sacrilegio, cuentan historias de hostias arrojadas a los cerdos o monjas violadas, expresándose sin ningún tipo de pudor. Estos ateos no creen en el pecado, pero lo comentan; su voluntad, guiada por su odio, se orienta totalmente hacia el mal. Rabiosos y poseídos, no son como las mujeres de las novelas precedentes que están habitadas por el pecado, ellos lo cometen. Un viernes, el caballero de Mesnilgrand narra la historia de Rosalba, llamada la Púdica; pues, es ella el verdadero personaje diabólico de la novela, encarnando la ambigüedad femenina de la forma más original. En ella, se mezclan y se confunden el pudor y la sensualidad, la inocencia y la perversidad, una gracia celeste y un encanto infernal. Los términos antónimos abundan en su descripción, enrojece fácilmente a la mínima pregunta indiscreta, pero deja en su vestido « un pli dans lequel auraient niché toutes les tentations de l'enfer! »³⁹⁶

Les Diaboliques son la expresión perfecta de este pensamiento en el que, en el fondo del corazón humano, se encuentra el infierno. El libro fue escandaloso, y la opinión pública no tardó en atribuirle al autor toda la perversidad de sus criaturas³⁹⁷.

Las superficiales manifestaciones de pudor no son totalmente inocentes en Barbey, el siguiente pasaje, de *Ce qui ne meurt pas*, lo testimonia, ya que enrojecer es dar el primer paso en la vía del mal:

« La pudeur, Allan, c'est l'aurore de la passion, qui commence par une rougeur dans l'âme comme dans le ciel. La pudeur est une jouissance que l'on cache et qui vous trahit. C'est la première flétrissure de l'innocence de la femme »³⁹⁸.

Los humanos son víctimas del complot que el demonio trama para conducirlos a su perdición, pero hay monstruos humanos, dispuestos a destruir a sus semejantes o a perderse a sí mismos. La intención del escritor es la de desvelar

³⁹⁶ Id., pág. 212.

³⁹⁷ Léon Ritor afirma: « Ces récits étranges et sensuels [...] firent éclore une réputation de satanisme ». RIOTOR, L.: *Barbey d'Aureville, Connétable des Lettres*, Messein, Paris, 1933, pág. 30.

³⁹⁸ Op. cit., tomo II, pág. 429.

lo que la acción humana puede ofrecer de criminal y de infame, conoce todas las sinuosidades de la psicología femenina, todos los resortes de los actos violentos del hombre. Barbey ha medido el poder del mal en este mundo y ha reconocido que era más grande que el del bien. El fruto de su experiencia moral es una decepción que se traduce en un pesimismo latente en toda su obra narrativa.

7.1. DUALIDAD: RELIGIÓN-DIABLO

La notable influencia que el novelista recibió de Mme de Bouglon lo orientó hacia el camino de Dios, no lo convirtió, lo era ya desde 1846, sino que lo condujo a una práctica religiosa: « La conviction catholique devait s'infuser dans mes actes et ne pas rester lumière stérile, dans les hauteurs de mon esprit »³⁹⁹. Su influjo fue tan relevante que dos de sus novelas: *Un Prêtre Marié* y *Le Chevalier Des Touches* se vieron afectadas por petición de Mme de Bouglon, que le pidió atenuar su talante: « Celle...qui m'a demandé cette nouvelle trouve mon talent trop féroce et me prie d'être trop doux une fois. J'y tâcherai »⁴⁰⁰. Pero toda influencia tiene sus límites, la violencia de su imaginación es imposible reducirla, y así es como lo destaca el crítico Jacques Petit⁴⁰¹.

Barbey sostiene que nunca había sido enemigo de la Iglesia ni que había negado a Dios, la Iglesia le atraía por sus ceremonias, el fasto del culto, la seducción de su liturgia, de sus edificios... La rebelión de Barbey contra los católicos de conveniencia permaneció durante toda su vida, oponiéndose a las apariencias, a las obediencias sociales y a leyes presuntamente religiosas. El hecho de que el dandismo sea cínico o materialista le permitió expresar un malestar familiar, social, moral y religioso. Estos datos lo condujeron a huir de su entorno, a oponerse a la concepción de un Dios Creador injusto, dando lugar a otros comportamientos. Para el escritor la fe es un esfuerzo, y, prueba de ello, es que no existen héroes verdaderamente religiosos en sus novelas.

³⁹⁹ *Lettres à Trébutien.*, tomo IV, 15 de mayo de 1856, pág. 159.

⁴⁰⁰ *Lettres à Trébutien.*, tomo II, 18 de febrero de 1852, pág. 234.

⁴⁰¹ « Si cruelle que puisse être cette remarque pour la baronne, ce n'est pas un hasard si les deux romans commencés, *le Chevalier des Touches* et *Un Prêtre Marié*, sont achevés quelques années plus tard, lorsque d'Aurevilly, « libéré », a retrouvé l'indépendance de son inspiration ». *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1419.

Dios y el Diablo son dos principios fundamentales en el universo literario de Barbey d'Aurevilly y, entre ellos, se establece una relación de fuerza en beneficio del más fuerte, es decir, del Diablo, siempre amenazador. La percepción de este antagonismo se encuentra en las conciencias de los personajes, los rasgos más característicos de la personalidad de Satán están tomados de la ortodoxia cristiana, ya que un pueblo tan religioso y tan supersticioso como el pueblo normando siempre tiene presente la imagen de Dios y del Diablo. La felicidad de los Savigny es « une excellente et triomphante plaisanterie » du Diable « contre Dieu » en *Le Bonheur dans le Crime*. El destino humano se resiente de sus influencias contradictorias que lo conducen a la fatalidad, entre la angelical Hermangarde y la diabólica Vellini en *Une Vieille Maîtresse*, Ryno se siente dividido:

« Ryno connaissait cette concentration furieuse et vaine. Il comprenait, par les déchirements de son être, ce que les Livres saints racontent des âmes possédées. N'était-il pas la possession disputée de deux sentiments contraires, qui luttait en lui et se terrassaient tout à tour? »⁴⁰²

En *Un Prêtre Marié*, el discurso relacionado con la Malgaigne evoca el juego dialéctico que organiza las relaciones entre Dios y el Diablo. Este personaje secundario vuelve al Diablo para entregarse a Dios, pero se siente dividida por dos fuerzas contrarias a las que cree por igual. Sombreal, antes de ser ateo, vive el drama entre estas dos postulaciones opuestas:

« J'ai longtemps prié Dieu de me délivrer de ces obsessions... Il ne l'a pas voulu; il ne le pouvait pas! Je l'ai longtemps prié, *s'il était*, de me délivrer de ces tentations d'impiété que j'imputais à l'Esprit du Mal, et qui étaient, au contraire, les premières évidences de l'esprit de l'homme qui s'éveillait, qui se mettait debout en moi! »⁴⁰³

Dios hace concesiones al Diablo, pero no hay reciprocidad, el Diablo « aurevillien » no necesita la autorización del Creador para librarse a sus actividades oscuras y socarronas. El permanente conflicto del Bien y del Mal, admitidos

⁴⁰² Id., pág. 508.

⁴⁰³ Id., pág. 1015.

como principios por el novelista, estructuran de algún modo sus obras⁴⁰⁴. En *Une Page d'Histoire*, la dicotomía: blanco y negro opone el bien y el mal, la pureza y el vicio: « ils étaient trop blancs pour être l'âme du frère et de la sœur coupables. Pour le croire il aurait fallu qu'ils fussent noirs »⁴⁰⁵. Mme de Damnaglia y Mme de Stasseville representan la Maldad, una por su nombre, la otra por su crimen. A través de la religión, Mme de Ferjol ve el mundo como un prisma que se acerca al de Agathe y al de Riculf: es el prisma del Bien y del Mal. Esta dualidad no sólo separa a los personajes, sino que los opone. Lasthénie, rechazando la confesión y la comunión, cae en el Mal, idea que el narrador recoge cuando la progenitora y la hija abandonan la iglesia:

« Au coin de la petite place carrée qui séparait l'église de l'hôtel de Ferjol, il y avait un forgeron dont la forge envoyait par la porte ouverte un jet de flammes dont elles traversèrent la rouge lueur, et Lasthénie était si pâle, que cette rouge lueur, qui rougissait toute la place, ne put rougir sa pâleur, à ce moment-là effrayante »⁴⁰⁶.

El herrero es una metáfora del diablo, el fuego simboliza el Infierno, pero lo más extraño es que Lasthénie no pierde su blancura, permanece virgen y víctima. Los seis relatos de *Les Diaboliques* son una excepción, la idea de Divinidad y de Bien están totalmente ausentes.

Para el creyente como para el ateo, las nociones de Cielo y de Infierno están íntimamente ligadas, la una no puede concebirse sin la otra. Barbey interpreta a su manera la rabia de desesperación de Sombreval en presencia del cadáver de su hija:

« [...] il la couvrit de ces baisers fous qui sont les derniers – de ces baisers qui, si le corps ne sent plus rien, doivent atteindre d'âme – où qu'elle soit – au fond de l'enfer ou du ciel! »⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Para Barbey « [...] le mal n'est pas [...] une abstraction, - postula Jean Canu -, ou l'absence du bien, mais une personne surhumaine, un être de lumière révolté contre son Créateur, et qui rôde sous mille formes sur la terre, s'acharnant jusqu'à la fin des siècles à s'emparer du corps et de l'âme des mortels ». CANU, J.: *Barbey d'Aurevilly*, Laffont, Paris, 1965, pág. 438.

⁴⁰⁵ Op. cit., tomo II, pág. 378.

⁴⁰⁶ Id., págs. 300-301.

⁴⁰⁷ Op. cit., tomo I, pág. 1216.

El doctor Torty, también, manifiestamente no creyente, evoca la eventualidad de la existencia del cielo en *Le Bonheur dans le Crime*. A un cierto grado, el polo positivo y el negativo se confunden, engendrando una ambigüedad que caracteriza el satanismo « aurevillien ».

El creador se complace en situaciones confusas, combina la sensualidad a la religión: Nônon Cocouan ama a los curas con idolatría, Jeanne Le Hardouey se enamora del cura la Croix-Jugan, Néel siente amor por la carmelita Calixte y un cura deja preñada a una joven inocente; en este sentido, se ha calificado a la obra de malsana.

Ningún escritor como Byron ejerció una influencia tan profunda sobre Barbey: la pareja Satán y Ángel se refleja constantemente en Byron, también en *Éloa* de Vigny. Este tema se inicia con Dorsay y Mme***, y viene a ser como un esbozo para los siguientes relatos, Réginald y Léa presentan la misma oposición, Hermangarde y Vellini son también el ángel y el demonio, Jéhoël de la Croix-Jugan y Jeanne son el mejor ejemplo, aunque hay que subrayar la imagen romántica de Satán y de Ángel encarnados por el cura reprobado y su hija Calixte:

« Ceux qui le voyaient le dimanche à Saint-Germain des Près, sa paroisse, debout auprès de cette jeune fille douloureusement charmante, à genoux comme un ange sans ses ailes et qui semblait une Mignon des cieux *regrettant sa patrie*, étaient saisis du contraste de ces bras croisés, de cette lèvre immobile, de toute cette attitude endurcie qui disait que l'impiété du réprouvé don Juan avait passé dans la statue du Commandeur »⁴⁰⁸.

El cura casado es un personaje satánico que, habiendo perdido la fe, arroja la sotana a las ortigas. Educó a su hija apartada de toda religión, pero el abate Hugon, su padrino, le descubre la religión cristiana que la joven abraza con ardor, se hace carmelita con la finalidad de estar cerca de su padre y, su misión redentora, se asemeja a la del Ángel. Es un ser celeste, un ángel de pureza, de bondad, de caridad, de tenacidad en la virtud, que encuentra la verdad en el rezo; igual que Judith salvó a su pueblo, Calixto quiere salvar a su padre. Por su fe y su sacrificio, tiene que redimir los pecados de su padre, salvar su alma, mas se

⁴⁰⁸ Id., pág. 900.

condena con él. Sombreval ve con buenos ojos el amor de Néel hacia Calixte, el matrimonio podría ser beneficioso para la salud de su hija, pero todo es inútil, pues Calixte no está enamorada de Néel, lo ama como a un hermano: « Je ne puis être que votre sœur »⁴⁰⁹; su descripción y su apariencia atestiguan su esencia angelical. Todo indica que Calixte no pertenece a este mundo, esta « femme-vision »⁴¹⁰ parece asexual, es, ante todo, la prometida de Cristo, y su confesión es ineludible:

« Voilà Celui qui m'empêche d'être votre fiancée, parce que je suis la sienne! Soit que je vive, soit que je meure, je ne serai jamais que l'épouse de Notre-Seigneur Jésus-Christ »⁴¹¹.

Desde mediados del siglo diecinueve, el cura era uno de los personajes literarios más explotados, y Barbey, como escritor de este siglo, no va a ser menos. En muchas de sus novelas, este personaje se impone y, en algunas ocasiones, actúa de protagonista, ejemplo de ello son los relatos: *L'Ensorcelée*, *Un Prêtre Marié* y *Une Histoire sans Nom*. El cura de la Croix-Jugan es el primer cura falso de la obra, le sigue Sombreval y Riculf, cuya vocación religiosa no es nada más que una estrategia para conseguir sus fines. El cura culpable e impenitente es la imagen misma de Satán, y peca contra el espíritu. Los fieles de Blanchelande piensan más en el diablo que en Dios, contemplando al cura de la Croix-Jugan, y nada en su comportamiento recuerda que es ministro de Cristo. Sombreval es más padre que esposo y ha colgado los hábitos por amor a la ciencia: « il passait pour un saint et mangeait des boisseaux d'hosties, mais il est tombé comme Lucifer »⁴¹². Se piensa que para aprehender los personajes satánicos conviene observar su discurso, pero realmente se enmascaran más. Además de estos curas, intervienen otros eclesiásticos: el cura de Blanchelande, el cura Méautis, el cura de la Trappe; y siluetas como el cura de Percy en *Le Chevalier Des Touches*, el confesor de la joven en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, el de la condesa en *Le Dessous de Cartes*, el de la duquesa en *La Vengeance d'une Femme*, y el cura Reniant en *À Un Dîner d'Athées*. Los curas confesores de estos últimos relatos de *Les Diaboliques* no entienden nada acerca de la profundidad satánica de los seres que tienen ante ellos, sobre todo en cuanto a su

⁴⁰⁹ Id., pág. 991.

⁴¹⁰ Id., pág. 923.

⁴¹¹ Id., pág. 994.

⁴¹² Id., pág. 945.

inocencia. Otros retratos son más atractivos, como el del cura de Blanchelande y el cura Caillemer:

« L'abbé Caillemer était ce qu'on appelle un homme à pleine main, de joviale humeur, rond d'esprit comme de ventre, ayant de la foi et des mœurs, malgré son amour pour le cidre en bouteille, le *gloria* et le pousse-café, trois petits écueils contre lesquels hélas! vient échouer quelquefois la mâle sévérité d'un clergé né pauvre, et dont la jeunesse n'a pas connu les premières jouissances de la vie »⁴¹³.

A estos curas el escritor les concede sentimientos desmesurados, pasiones de un vigor extraordinario, y que se inspiren en el mal y en el límite de la realidad. Estos supuestos hombres de bien quedan neutralizados por lo negativo, y, por este motivo, los caricaturiza. Estos curas secundarios ponen de relieve a los principales: el cura Caillemer, inmerso en la vida material, sirve de réplica al cura de la Croix-Jugan. La ingenuidad de Rançonnet y la mezquindad del cura Reniant revelan la superioridad de Mesnilgrand, la cena de los ateos no hubiera sido la misma sin el cura Reniant, el más frío de todos los diablos. Barbey ha tratado la figura del cura más intensamente que la mayoría de los novelistas de su época, el drama de estos personajes hay que interpretarlo en lo espiritual y en lo sobrenatural.

El ambiguo cura Hugon es el autor de la muerte de Mme de Sombreval, el cura Méautis, de su hija. Este cura es una réplica del personaje de Sombreval, Barbey lo ha creado como místico, afable, pero intransigente, de una pasión violenta hacia Dios. La revelación a Calixte sobre la impostura de su padre tardó, pero lo hizo, por lo tanto, el « santo » se convierte en instrumento de muerte, y los acontecimientos se precipitan: Calixte cae enferma y muere, su padre se suicida y Néel muere también. Calixte afirma en un tono profético: « *Nous sommes condamnés!* »⁴¹⁴ Convertido en el confesor de Calixte, en el día de su primera comunión, le desvela la infamia de su padre. Poco a poco, se impone como el verdugo salvador, como el principal obstáculo a la pasión de Néel hacia Calixte; pero una extraña simpatía relaciona Méautis a su joven penitente⁴¹⁵, así se explica

⁴¹³ Id., pág. 624-625.

⁴¹⁴ Id., pág. 1201.

⁴¹⁵ Si el cura encarna el doble del Esposo en tierra; soporta como lo ha observado muy bien Pierre Tranouez « la même croix [...] d'ascendants fous, démence, métaphysique de Sombreval et folie

y se justifica el papel cruel que interpreta el cura Méautis, revelando a Calixte la hipocresía de su padre y provocando así su muerte. Calixte y el abate Méautis defienden la idea de que el individuo debe ser sacrificado en honor a Dios. Al individualismo material de Sombreval se oponen el misticismo y la abnegación de Calixte, cuya felicidad la halla en el seno de Dios. Sombreval establece la felicidad en la tierra, es la encarnación de todas las ideas del ateísmo; aunque de forma involuntaria, algunas veces defiende la fe y la religión cristiana. Prueba de ello, son las escenas de piedad, los discursos místicos de Calixte o las reflexiones ortodoxas sobre la belleza del catolicismo.

Néel de Néhou y Sombreval, adversarios del cura Méautis, se convierten en cómplices para que Calixte abandone su sentimiento religioso, y cuanto más progresa la narración, los dos héroes se confunden, pues todo converge en convertirlos en un mismo personaje. Néel, frustrado por lo que siente la heroína hacia Dios, busca el medio de hacerse amar, para ello, la emprende con unos caballos embriagándolos. La lucha por Calixte origina la negación de la fe que lo ha convertido en un ser marginado, aunque maldice el día en que perdió la fe:

« Oui, j'ai longtemps demandé, dans l'horreur et les larmes, à ce Dieu qui se voilait pour moi, d'empêcher l'impiété de monter, en sa présence, du fond de mon âme, comme ce pied effrayant dans l'Apocalypse, qui s'élève tout à coup du sein de la mer »⁴¹⁶.

El regreso de Sombreval a esta región de Normandía es fruto de su pecado, provoca la aversión de los habitantes cristianos. Víctima del castigo, reniega a Dios definitivamente, tras la muerte de su hija: « Le bon Dieu! Ah! je le méprisais déjà comme une idée fausse, mais, s'il pouvait exister – à présent je le haïrais comme un bourreau!... »⁴¹⁷ La ciencia es incapaz de curar a Calixte, y Sombreval interpreta la comedia de la penitencia y del arrepentimiento como último recurso para salvar a su hija. Sacrilego y profanador por amor filial, no duda en venderse al diablo, si a cambio, éste le promete la felicidad de Calixte. « Mais je donnerais mon âme à l'enfer pour cela, si je croyais comme vous à la

simple de sa mère ». TRANOUEZ, P.: *Fascination et narration dans l'œuvre de BdA*, op. cit., pág. 403.

⁴¹⁶ Op. cit., tomo I, pág. 1015.

⁴¹⁷ Id., pág. 1219.

justice de Dieu et à l'éternité des peines! »⁴¹⁸ Esta pasión que lo estimula al crimen, lo convierte en un ser diabólico, deja de ir a misa, y no sólo está acusado de parricida, esto es, su padre fallece cuando le comunican que estaba casado, sino que también es deicida.

La presencia de Dios en el universo narrado de Barbey d'Aurevilly es nefasta, cuyos aspectos negativos de justiciero terrible, aterrador y celoso, prevalecen sobre los positivos: el Dios del amor y de la misericordia. El escritor presenta a un Dios severo, duro e incluso cruel; un Dios que destruye a Calixte por mediación del abate Méautis, que arruina a Néel prohibiéndole amar a Calixte, y que tortura a Sombreval. El Dios terrible se impone a los hombres por el terror que les inspira y, en *L'Enfermée*, la Croix-Jugan confiesa a la Clotte que agoniza: « Si tu m'entends, – dit-il, – ô ma fille! pense au Dieu terrible vers lequel tu t'en vas monter »⁴¹⁹. El tiro mortal que alcanza a Jéhoël en el altar, obliga al cura de Varanguébec a dirigirse a sus fieles en estos términos: « Allez, mes frères, rentrez dans vos maisons, consternés et recueillis. Les jugements de Dieu sont terribles, et ses voies cachées »⁴²⁰.

El cura Riculf, en *Une Histoire sans Nom*, obsesionado por el infierno que prefigura su destino, siembra el temor de Dios. Persuadidos de que Dios no puede perdonar, la rebelión es evidente y aceptan la idea de la sanción divina, considerándolo como el Ser Supremo; no obstante, el deseo de rebelarse contra Él pervive. En una época en la que el escritor se declara ateo⁴²¹, no se oculta, por lo menos en sus primeros escritos, para mostrar su sentimiento hostil contra Dios, y escribe en *Léa*, a propósito de Mme de Saint-Séverin:

« Ame religieuse, toute d'amour et de dévouement, avait-elle immensément souffert, cette pauvre femme, pour sentir ainsi, comme un homme, le

⁴¹⁸ Id., pág. 1109.

⁴¹⁹ Id., pág. 712.

⁴²⁰ Id., pág. 730.

⁴²¹ « Cette réflexion est d'autant plus intéressante que Barbey, à cette époque, se dit « athée ». Mais son attitude n'est pas sans contradiction; il écrit, plus loin: « [Léa] rendrait bientôt son corps à la terre et son âme aux éléments » et plus loin encore, toujours dans cette nouvelle: « [...] sous ce ciel étoilé qui parle d'un monde à venir et qui ment peut-être... » Il serait bien difficile de définir ses idées et ses croyances religieuses à ce moment. Peut-être sont-elles toutes négatives, commandées par des réactions très hostiles à son milieu familial ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1240.

soudain regret qui nous prend tant de fois dans la vie de ne pouvoir poignarder Dieu »⁴²².

Este deseo deicida expresa su rebelión contra una situación intensamente cruel: la obligación de asistir impotente, cada día, a la agonía de Léa.

Barbey orienta a Sombreval y a la Croix-Jugan al ámbito de lo sobrenatural diabólico, los sitúa en una tradición romántica: la de la rebelión y del satanismo. Si no se sublevan directamente contra Dios, Barbey los acusa, y los desafía. El cura se convierte en un personaje simbólico en la medida en que cada uno de sus gestos pone por causa a Dios. Según la doctrina cristiana, el Ángel rebelado está condenado a estar privado de Dios, está excluido de su amor y condenado a no poder amar. La frialdad de la Croix-Jugan enmascara un sufrimiento parecido:

« [...] si le chef chouan avait un instant caché le prêtre, le prêtre reparut bien vite, sévère, glacé, imperturbable, le Jéhoël enfin dont on pouvait dire ce que Sainte-Thérèse disait du Démon: « Le malheureux! Il n'aime pas! »⁴²³

El tema del amor imposible y la incapacidad de amar se convierten en el centro de la creación inventiva del escritor. Para expresar su rechazo al mundo divino, el autor echa mano de la ironía, la actitud del joven Barbey frente a Dios se entrevé desde sus primeras obras, y hemos destacado algunas fórmulas que nos parecen reveladoras:

« [Shakespeare] n'a pas vu la femme comme elle est. Il l'a créée une seconde fois, à sa manière à lui, qui vaut mieux que celle de Dieu même »⁴²⁴.

El léxico litúrgico es utilizado a menudo con una impertinencia particular en *Les Diaboliques*: « La noblesse de ce nid de nobles [...] était incompatible comme Dieu »⁴²⁵. En *À Un Dîner d'Athées*, « [Rançonnet] avait toujours l'idée de

⁴²² Id., págs. 26-27.

⁴²³ Id., pág. 665.

⁴²⁴ Id., pág. 11.

⁴²⁵ Op. cit., tomo II, pág. 134.

Dieu dans l'esprit, comme une mouche dans le nez »⁴²⁶, el cuarto de aseo de las cortesanas es « la sacristie de ces prêtresses »⁴²⁷. La elección de estos temas litúrgicos manifiesta el deseo de llamar la atención y de provocar. La ironía blasfema de Barbey tiene un poder corrosivo, capaz de menospreciar los valores sagrados, y las palabras más frecuentes son: « impie », « blasphème », « apostasie », « sacrilège », « profanation », son los sustantivos que la Iglesia utiliza para estigmatizar la actitud del pecador que rechaza a Dios; sin embargo, Barbey los emplea para caracterizar simplemente las infracciones. Los actos sacrílegos se multiplican, el horror del sacrilegio instiga a la Malgaigne a denunciar, junto al cura Méautis, lo que ella sabe acerca de la impostura de Sombreval:

« Il s'agit de Dieu, insista-t-elle, s'élevant tout à coup aux yeux du prêtre, comme si elle se fût fait de ce grand mot de Dieu un escabeau, qui, physiquement, la grandissait. – Oh! Monsieur le curé, vous, le prêtre de Jésus-Christ, vous allez donc laisser profaner et pour combien de fois, le corps et le sang de Notre-Seigneur par celui qui jusqu'ici ne l'avait encore que renié? »⁴²⁸

Esta escena se repite, insistiendo sobre las intenciones de la vieja mujer y sobre el sentido de sus palabras: « La Malgaigne, l'étrange Inspirée, avait mis le bout de son doigt sur la fibre sensible, sur cette note fondamentale de la conscience du prêtre, quand elle avait parlé de l'honneur de Dieu! »⁴²⁹ La duda de que Sombreval abandone el sacerdocio persiste, sobre todo cuando el cura Méautis se congratula ante Calixte de que Sombreval tome la decisión de volver a Dios:

« [...] c'est que le prêtre, le caractère du prêtre effacé par vingt ans d'infidélité, d'orgueil, de science mondaine, reparaissait tout à coup par la vertu du Sacrement dans celui qui l'avait méprisé et foulé aux pieds, et que reparu, le prêtre avait soif de pénitence, de réconciliation complète! Il dit enfin et avec enthousiasme, quelle joie pour l'Église de voir remonter à l'autel ce trop fameux « abbé Sombreval »⁴³⁰.

⁴²⁶ Id., pág. 192.

⁴²⁷ Id., pág. 237.

⁴²⁸ Op. cit., tomo I, pág. 1127.

⁴²⁹ Id., pág. 1145.

⁴³⁰ Id., pág. 1095.

En el fondo del catolicismo de Barbey, se oculta una tendencia a contradecir la fe, ejemplo de ello es la cuestión del arrepentimiento al final de *La Vengeance d'une Femme*. El viejo cura que ayuda a la duquesa de Sierra-Leona cuenta a Tressignies una anécdota con respecto al tema del epitafio de la duquesa:

« Seulement, pour se punir de ses désordres, - dit le vieux prêtre, qui n'avait rien compris du tout à cette femme-là, - elle avait exigé, par pénitence et par humilité, qu'on mît après ses titres, sur son cercueil et sur son tombeau, qu'elle était une FILLE... REPENTIE. Et encore, - ajoute le vieux chapelain, dupe de la confession d'une pareille femme, - par humilité, elle ne voulait pas qu'on mît « repentie ». Tressignies se prit à sourire amèrement du brave prêtre, mais il respecta l'illusion de cette âme naïve. Car il savait, lui, qu'elle ne se repentait pas, et que cette touchante humilité était encore, après la mort, de la vengeance! »⁴³¹

El creador acaba *Les Diaboliques* por ese falso arrepentimiento, sólo se puede juzgar el catolicismo de Barbey, examinando cómo trata los temas religiosos. Algunos críticos han señalado que fue católico en apariencias, otros han afirmado que sólo fue un autor católico. Lo cierto es que algo se opone a su fe cristiana, y esta contradicción interna es lo que enriquece su universo novelesco. El escritor trata el problema del falso arrepentimiento de una forma más dilatada en *Un Prêtre Marié*. Su actitud ante el satanismo es ambigua, participa, con insolencia, en sus convicciones religiosas; busca justificar la fatalidad de las pasiones y la culpabilidad de las almas, y esta actitud permite dudar sobre la sinceridad de su fe cristiana. Incluso una vez convertido al catolicismo, no duda en iniciar una novela del siguiente modo: « Il vit donc toujours, ce vieux mauvais sujet? Par Dieu! s'il vit! et par l'ordre de Dieu, Madame, - fis-je en me reprenant, car je me souviens qu'elle était dévote »⁴³². En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, la cena que dispensa Ravila a sus doce antiguas amantes es una réplica sacrílega de la Santa Cena: « Elle était assise, comme un juste à la droite de Dieu, à la droite du comte de Ravila, le dieu de cette fête »⁴³³, este relato está construido sobre una parodia de la cena del Jueves Santo. El número de los convidados – doce- reproduce directamente el de los apóstoles, en este caso mujeres, y el lugar de Jesús está ocupado por Don Juan. Más ambigua es la evocación de la cena de

⁴³¹ Op. cit., tomo II, pág. 264.

⁴³² Id., pág. 59.

⁴³³ Id., pág. 66.

los ateos, que inspira al narrador observaciones tan divertidas como terroríficas. Los homenajes al sistema de representación y de significación católica son numerosos: comer a mediodía sonando el reloj para no faltar sarcásticamente a la bendición del Papa: « À table Messieurs! Des chrétiens comme nous ne doivent pas se priver de la bénédiction du Pape! »⁴³⁴, celebrar la cena regularmente los viernes y casar « fastueusement le poisson à la viande pour que la loi de l'abstinence et de la mortification, prescrite par l'église, fût mieux transgressée... »⁴³⁵ Todos se reúnen para proclamar ignominias con una ostentación bravucona:

« Ce fut comme une confession de démons! Tous ces insolents railleurs [...], tous, plus ou moins, crachèrent en haut leur âme contre Dieu, leur âme qui, à mesure qu'ils la crachèrent, leur retomba sur la figure »⁴³⁶.

El salón del viejo Mesnilgrand es la segunda iglesia del país, dirigido por él: « Ce sanhédrin de diables à plusieurs espèces de cornes, était présidé par ce grand diable en bonnet de coton, le père Mesnilgrand »⁴³⁷. La justificación de Barbey es la de pretender escribir como moralista cristiano, la de creer en el Diablo y querer exhibirlo en sus obras para inspirar a sus lectores un horror sagrado:

« Elles ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit - c'est sa politique à lui - que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu'elle donne *l'horreur des choses qu'elle retrace* »⁴³⁸.

Un verdadero acto de profanación de la hostia es narrado por el abate Reniant en el que conoció, durante la Revolución, a una chica devota, Joséphine Tesson, una joven granjera que daba asilo a los « Chouans » y a los curas perseguidos:

⁴³⁴ Id., pág. 241.

⁴³⁵ Id., pág. 189.

⁴³⁶ Id., pág. 196.

⁴³⁷ Id., pág. 192.

⁴³⁸ *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1290.

« Quand il s'agissait d'en sauver un, elle eût bravé trente guillotines. [...] Elle les eût cachés sous son lit, dans son lit, sous ses jupes et, s'ils avaient pu y tenir, elle les aurait tous fourrés et tassés, le Diable m'emporte! là où elle avait mis leur boîte à hosties - entre ses tétons! »⁴³⁹

Los curas le dieron esta caja de hostias para ocultárselas a los republicanos, pero un día es sorprendida cuando intentaba llevar la comunión a uno de ellos:

« [...] il arracha la boîte à bons dieux qu'il avait trouvée dans sa gorge; et j'y comptai bien une douzaine d'hosties que, malgré ses cris et ses ruées, car elle se rua sur tous comme une furie, je fis jeter immédiatement dans l'auge aux cochons »⁴⁴⁰.

Escena de profanación de las más escandalosas de toda la obra de Barbey, porque las hostias son como la carne de Dios, aquí es devorado por los demonios que se han materializado en cerdos. Para estos impíos, la hostia no es sólo el pan sino el cuerpo de Cristo, y el gesto sacrílego del abate con un espíritu de rebelión, sólo tiene valor si el cuerpo de Cristo es arrojado a los cerdos. El misterio de la consagración y de la fe estalla en la lucha entre Reniant y Joséphine Tesson, que se disputan el cuerpo de Cristo tal como lo hicieran la Rosalba y el mayor Ydow con el corazón del niño: advertimos que, entre ambos relatos, existe un paralelismo estructural.

En este tema de la eucaristía, ciertas escenas pueden causar cierta aversión, como la acción llevada a cabo por el cura Méautis, el cual comulga, sin horror, con una « hostie souillée »⁴⁴¹, arrojada por un vómito de un enfermo:

« Dans une émotion que la foi et l'amour peuvent faire seuls comprendre, il courut au plus sublime par le plus court et se jeta au martyre du dégoût, plus grand pour certaines organisations que le martyre de la douleur! »⁴⁴²

⁴³⁹ Op. cit., tomo II, pág. 198.

⁴⁴⁰ Id., pág. 199.

⁴⁴¹ Op. cit., tomo I, pág. 1127.

⁴⁴² Id., pág. 1128.

La observación de Barbey es para demostrar la verdadera fe del cura Méautis, que no duda en comulgar con la hostia vomitada. Además, esta hostia ha sido arrojada por una reacción fisiológica del enfermo, no de un acto sacrílego. Una alusión del mismo orden se repite en *L'Ensorcelée*, cuando el horroroso crimen de la Croix-Jugan tiene lugar en la iglesia. Abatido en el altar, « arraché par les diacres de l'entablement sacré qu'il souillait de son sang »⁴⁴³, la presencia de la sangre se convierte en blasfemia, y el alba del cura de Varanguebec queda manchada de sangre « qui avait jailli de tous côtés sur l'autel »⁴⁴⁴, y además, comulga con la hostia « teinte de sang »⁴⁴⁵. Por lo tanto, el sacrilegio es triple: la sangre viola el altar, mancha al cura y tiñe la hostia. La obstinación de la hostia ensangrentada está presente en *Un Prêtre Marié*, en el que tiene lugar la historia del cura de « Bolsène, à qui l'hostie saigna sur les mains »⁴⁴⁶, del que Sombrevail tiene ciertos celos y añade:

« [...] et je souhaitais toujours que ma foi ébranlée se raffermît dans la terreur d'un tel miracle: mais la goutte de sang que je demandais, pour y noyer cet athéisme qui envahissait ma raison, n'a jamais rougi la table de l'innocent sacrifice »⁴⁴⁷.

Las imágenes religiosas nos transportan a un sentimiento de terror confuso, como la comunión que deseaba la duquesa de Arcos, pero no con la hostia sino con el corazón de su amante: « J'aurais communié avec ce cœur, comme avec une hostie »⁴⁴⁸. Asistimos al efecto producido por una comparación entre un corazón sangrando y una hostia, símil que la duquesa llama profanación.

La imagen del Cristo sangrando materializa una obsesión del escritor, nacida durante su infancia, y si Barbey no la ha olvidado, es por encarnar al Dios implacable de la Biblia, del que no hay que esperar ni indulgencia ni misericordia. Esta imagen del Crucifijo sangrando, de grandeza natural, la hallamos frecuentemente, e inicia *Le Chevalier Des Touches*: « on avait dressé au milieu [de la place] une croix sur laquelle, colorié grossièrement se tordait, en saignant,

⁴⁴³ Id., pág. 729.

⁴⁴⁴ Id., pág. 730.

⁴⁴⁵ Id., pág. 730.

⁴⁴⁶ Id., pág. 1015.

⁴⁴⁷ Id., pág. 1015.

⁴⁴⁸ Op. cit., tomo II, pág. 252.

un Christ de grandeur naturelle »⁴⁴⁹. Esta cruz gigantesca « épouvantait le regard sous les joyeux rayons du soleil, et qu'on savait là, sans le voir, étendant ses bras dans la nuit, pour faire pénétrer le frisson jusque dans les os et doubler les battements du cœur »⁴⁵⁰. El crucifijo de Calixte, de una factura más artística, tiene cierto paralelismo por su grandeza con el mencionado anteriormente:

« Dans cette chambre étroite et plus que simple où tout était gravement triste comme la pénitence, ce crucifix, de grandeur inaccoutumée, aurait accablé une âme moins pieuse que Calixte, aurait terrifié une imagination moins héroïquement religieuse »⁴⁵¹.

El Cristo introduce su presencia real por el Crucifijo que sangra durante la enfermedad de la joven, pues, en otros tiempos, se decía que cuando los crucifijos sangraban, era contra algún culpable que se emboscaba, y que « le sang irrité du Seigneur jaillissait contre lui pour dénoncer aux hommes sa présence »⁴⁵². El culpable del que Calixte busca el nombre es su padre, Dios la marcó y, desde su nacimiento, lleva en la frente el estigma de la cruz « méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie »⁴⁵³. La cruz roja exterioriza el crimen contra la sangre de Dios, crimen constantemente visible, aunque la muerte de Calixte no compensa la culpabilidad de su padre. La sangre es, en efecto, la presencia existencial de Dios, y en el crucifijo que sangra, Dios interviene para designar a un culpable, esto es tan cierto que la hija se cree culpable y siente la cólera divina dirigirse hacia ella misma, pero Méautis afirma: « Ah! Le coupable, ce n'est pas elle! »⁴⁵⁴

En *Une Histoire sans Nom*, el crucifijo de Mme de Ferjol confirma la idea de una influencia jansenista por el Cristo con los brazos elevados. Las imágenes religiosas empleadas por Barbey las extrae frecuentemente del universo de la Pasión, representada metonímicamente por los motivos emblemáticos de la herida y de la corona de espinas. Estas imágenes designan personajes como Calixte o Lasthénie de Ferjol, verdaderas figuras cristianas, que escapan a toda culpabilidad, y, curiosamente, son los dos personajes más solitarios y más

⁴⁴⁹ Op. cit., tomo I, pág. 746.

⁴⁵⁰ Id., pág. 746.

⁴⁵¹ Id., pág. 993.

⁴⁵² Id., pág. 1140.

⁴⁵³ Id., pág. 894.

⁴⁵⁴ Id., pág. 1141.

desgraciados de toda la obra narrativa. Lasthénie muere lentamente, se crucifica ella misma pinchándose alfileres, acto comparado a la corona de espinas. Calixte es la heroína más cercana a la figura de Cristo, se ofrece en sacrificio, como lo hiciera Cristo, vertiendo su sangre sobre la cruz para salvar a los hombres. Si la cruz marcada en su frente nos recuerda los sufrimientos de Cristo, el extraño turbante rojo que fascina al narrador figura también como « la couronne sanglante d'un front martyr »⁴⁵⁵. También Yseult ha sufrido y sangrado « longtemps sous sa couronne d'épines, puis le front lui avait durci »⁴⁵⁶. La corona de espinas y la crucifixión son imágenes que desembocan en la imagen del Cristo sangrando. De la conjunción de estos dos aspectos – sanguínea y religiosa – nace una insondable imagen de la desgracia que se resume en el sacrificio consentido de un amor que no existe, de un Dios jansenista.

La imagen de María Magdalena, bajo la figura dual de la Virgen prostituta, es obsesiva en los relatos: *La Bague d'Annibal*, *L'Ensorcelée*, *Une Page d'Histoire*, *Ce qui ne meurt pas*. En *La Bague d'Annibal*, la comparación de Joséphine de Alcy exhibiendo los cabellos sobre su espalda como María Magdalena es explícita: « Elle ressemblait à une Marie-Madeleine »⁴⁵⁷, pero el narrador realiza la siguiente observación:

« Mais non! pourtant; elle n'avait l'air ni si tendre ni si repentie. Pardonne-moi, âme trop vive, fille abusée, pâle troène que le Christ ne rejeta point de son sein avant de marcher au supplice, pardonne-moi de te comparer Joséphine! Le marbre de Canova est plus que cette fille du monde, à laquelle le monde n'avait rien à reprocher comme à toi. Ce marbre exprime cent fois plus d'âme que Mme d'Alcy n'en avait »⁴⁵⁸.

La fría Mme de Alcy peca por ausencia de sensibilidad; los seres sin alma, inflexibles, son evidentemente fascinantes pero condenados. Marguerite de Ravalet, que se llamaba también Madeleine en *Une Page d'Histoire*, es lo opuesto a Magdalena:

⁴⁵⁵ Id., pág. 921.

⁴⁵⁶ Op. cit., tomo II, pág. 607.

⁴⁵⁷ Op. cit., tomo I, pág. 191.

⁴⁵⁸ Id., pág. 191.

« Même sur l'échafaud, elle ne dut pas se repentir, cette Marguerite qui s'appelait aussi Madeleine, mais ne fit pas pénitence pour un crime d'amour, qui, en profondeur de péché, l'emportait sur tous les péchés de la fille de Jérusalem »⁴⁵⁹.

No es la culpa de la pecadora lo que importa aquí, sino su actitud ante el arrepentimiento que, privada de dos atributos de la Santa, lleva sus cabellos « courts, carrément coupés sur le front, avec deux lourdes touffes, sans frisure, tombant des deux côtés des joues »⁴⁶⁰, todo en ella es frialdad e indiferencia, va a la guillotina sin quejarse y sin protestar.

Dos relatos de *Les Diaboliques* presentan la ambivalencia de la Virgen Madre y una prostituta; Púdica es una « Messaline-Vierge »⁴⁶¹, y en la duquesa de Arcos, coexisten la Madona y la prostituta. En *L'Enfermée*, las cuestiones religiosas, que no habían preocupado al novelista, adquieren una importancia relevante. La cara de la Santa surge para adornar el personaje de la seducción siempre ambiguo de Satán. La heroína tiene el mismo nombre que la figura mítica, Jeanne-Madelaine; es la antítesis del personaje bíblico: Jeanne carece de humildad, su cara queda desbordada de lágrimas, pero no de remordimientos, y jura arrastrar a Jéhoël hasta el infierno de la pasión culpable.

7.2. INDIFERENCIA

Las verdaderas improntas del diablo, las más ocultas son las que no aprehendemos inmediatamente y se encuentran omnipresentes, secretas en el alma de los personajes: la indiferencia, la frialdad, la impasibilidad, la indolencia, la impavidez, la astucia fría... A partir de esta psicología, Barbey consigue crear héroes arquetipos que rechazan a su amante. Frialdad, indiferencia, misterio... son cualidades que el escritor otorga a Mme de Stasseville en *Le Dessous de Cartes*, cuyos verdaderos sentimientos desconocemos: « C'était de l'esprit servi dans sa glace, une femme froide à vous faire tousser »⁴⁶². Su indiferencia es consolidada

⁴⁵⁹ Op. cit., tomo II, pág. 376.

⁴⁶⁰ Id., pág. 375.

⁴⁶¹ Id., pág. 214.

⁴⁶² Id., pág. 146.

por su silencio y, en casa de la marquesa de Saint-Albans, su voz no llega a estremecer a nadie:

« Elle ne prononça, dans un diapason fort ordinaire, que les mots sacramentels de *tricks et d'honneurs*, les seules expressions qui, au whist, coupent à d'égaux intervalles l'auguste et profond silence au fond duquel on joue enveloppé »⁴⁶³.

Sus ojos se muestran fríos frente a su adversario Karkoël cuando están jugando a la « fameuse *partie du diamant* »⁴⁶⁴. La comedia que interpreta es percibida por el narrador y precisa que se trata de « jouissances solitaires de l'hypocrisie »⁴⁶⁵; es evidente que esta hipocresía ocasiona una complicidad, cuyo carácter enigmático se revela de lleno por el juego de las miradas y el gesto impulsivo de la condesa en la última partida de whist. Marmor de Karkoël es tan frío como ella, y esta similitud de carácter, los define como seres fríos, insensibles e impasibles; no sólo en el juego, sino también en la vida. Saben encubrir sus emociones, incluso cuando asesinan progresivamente a Herminie en público:

« Ils répondaient très bien l'un et l'autre, par leur attitude et leur visage, que ce que j'avais osé penser était impossible! [...] Elle et lui, lui et elle, étaient deux abîmes placés en face l'un de l'autre: seulement, l'un, Karkoël, était noir et ténébreux comme la nuit, et l'autre, cette femme pâle était claire et inscrutable comme l'espace »⁴⁶⁶.

Marmor de Karkoël posee elegancia, frialdad, poder y un carácter sombrío, cuya impasibilidad contenida en su nombre lo delata. El retrato, que el narrador describe, tiende a presentarlo como un ser misterioso, culpable y capaz de algún crimen: « Espèce de muet qui gardait bien le sérail de ses pensées! »⁴⁶⁷ Su fisonomía se asocia, en reiteradas ocasiones, a algo diabólico: su tez está marcada por el sol ardiente de la India, sus cabellos son negros, rectos y muy duros; su indiferencia queda además expresada en la inmovilidad de su cara:

⁴⁶³ Id., pág. 141.

⁴⁶⁴ Id., pág. 146.

⁴⁶⁵ Id., pág. 155.

⁴⁶⁶ Id., págs. 163-164.

⁴⁶⁷ Id., págs. 150-151.

« Sa lèvre rasée (on ne portait pas alors de moustaches comme aujourd'hui) était d'une immobilité à désespérer Lavater et tous ceux qui croient que le secret de la nature d'un homme est mieux écrit dans les lignes mobiles de sa bouche que dans l'expression de ses yeux. Quand il souriait, son regard ne souriait pas »⁴⁶⁸.

El color del rostro « d'une certaine couleur olive qui lui était naturelle »⁴⁶⁹, lo comparte con el de la Croix-Jugan en *L'Enfermée*, que parecía « sculpté dans du marbre vert, tant il était pâle! »⁴⁷⁰ El mutismo de ambos personajes es la característica imprescindible para una absoluta indiferencia. Las escasas palabras que pronuncia el cura de la Croix-Jugan son determinantes, Barbe Causseron se da cuenta de ello: « Car quelle affaire peut avoir maîtresse Le Hardouey avec l'abbé de la Croix-Jugan, qui ne confesse pas et qui ne parle pas à trois personnes, en exceptant M. le curé? »⁴⁷¹ Apartadas de los asistentes en la misa fatal, Nônon y Barbe conocen la elocuencia del héroe, porque los testimonios sólo se realizan en la sacristía. El diabólico cura de la Croix-Jugan seduce a las mujeres, pero su insensibilidad hace que las abandone sin remordimientos. Su comportamiento frente al amor expresado por Dilaïde Malgy es de total aversión:

« Un soir, Dilaïde, devant nous toutes [...] lui avoua son amour insensé. Mais, au lieu de l'écouter, il prit au mur un cor de cuivre et, y collant ses lèvres pâles, il couvrit la voix de la malheureuse des sons impitoyables du cor »⁴⁷².

En *Le Bonheur dans le Crime*, Serlon de Savigny resulta ser una persona indescifrable por su mutismo, no realiza confidencias a nadie, y Hauteclair cuando se exhibe, lo hace enmascarada. A caballo, tiene la cara « toujours plus ou moins caché dans un voile gros bleu trop épais »⁴⁷³, siempre viste una máscara cuando practica la esgrima y un velo negro cuando sale, y sólo la podemos reconocer por su voz y su altura particular. Se caracteriza por el color negro,

⁴⁶⁸ Id., pág. 141.

⁴⁶⁹ Id., pág. 141.

⁴⁷⁰ Op. cit., tomo I, pág. 587.

⁴⁷¹ Id., pág. 655.

⁴⁷² Id., pág. 641.

⁴⁷³ Op. cit., tomo II, pág. 94.

profundo como las tinieblas, y es indiferente ante cualquier rumor y cualquier mirada de curiosos.

El héroe de *Un Prêtre Marié* no acepta el deseo de su padre, abandona a su novia Bernardine, mostrando indiferencia e incluso repugnancia a medida que pasa el tiempo, traicionando su promesa de matrimonio. La inalterabilidad de Sombreal se deja entrever cuando pasa ante un crucifijo, emblema de lo que ha renegado; no lo desafía, simplemente, no le da ninguna importancia; desafiarlo, supondría que existe, además, asegura que « Dieu, c'est moi! »⁴⁷⁴

La entrada en escena de Albertine se produce después de la descripción del narrador en *Le Rideau Cramoisi*, la primera impresión de Brassard sobre la heroína es su impasibilidad. El adjetivo calificativo « impassible » se menciona cinco veces en las dos páginas en las que se presenta a la joven, como un epíteto que la personifica, y este aspecto lo estudian J. Lefrançois y J. Petit⁴⁷⁵. La enigmática Alberte manifiesta impavidez y apatía, se muestra muda y no actúa como un ser normal: es inquieta por la rareza de su conducta y por la incomprensible unión de violencia e impasibilidad. Sus ojos, « deux yeux noirs, très froids »⁴⁷⁶, son « aussi indifférents qu'à l'ordinaire »⁴⁷⁷, cuya expresión de los mismos ratifica su impasibilidad, no obstante, domina a Brassard con la vista. El escritor, amante de las contradicciones, describe la expresión de sus ojos con un aspecto « singulier », « impassible » y « difficile à caractériser », distando mucho de sus movimientos.

La antipatía, la indiferencia hacia el padre Riculf por parte de las Ferjol en *Une Histoire sans Nom*, es observada por el narrador: « Il ne fut cependant sympathique ni à l'une ni à l'autre »⁴⁷⁸; no obstante, intenta confundirnos. Todos los esfuerzos de Mme de Ferjol se orientan a que confiese su hija, aunque Lasthénie sufre la culpabilidad de su madre, que no se ha perdonado nunca de haber abandonado a su familia y a su país para seguir al irresistible oficial blanco.

⁴⁷⁴ Op. cit., tomo I, pág. 1074.

⁴⁷⁵ Su aspecto impassible lo llaman « un déchaînement instinctuel sur le plan de la génitalité plus que de la sexualité ». Para ellos Albertine es un caso de esquizofrenia: en la descripción de la mano de Albertine, hay un indicio de desdoblamiento de su personalidad. LEFRANÇOIS, J. et PETIT, J.: *Les thèmes physiologiques*, R.L.M., B. D'A, nº2, 1967, pág. 40.

⁴⁷⁶ Op. cit., tomo II, pág. 30.

⁴⁷⁷ Id., pág. 38

⁴⁷⁸ Id., pág. 272.

Todo dandi que se enamora de una mujer tiene que utilizar la máscara e interpretar la comedia de la frialdad o de la indiferencia. Aloys de Synarose, en *La Bague d'Annibal*, prefiere dejar a Joséphine en brazos de un rival que confesar su amor: « [il] s'était juré à lui-même de ne jamais parler de son amour à Joséphine »⁴⁷⁹. Ella intenta seducirlo con un vestido provocador, pero todo es inútil; el héroe prefiere saborear la voluptuosa superioridad que le confiere su flema. La dama despechada y humillada se casa con un viudo con tres hijas, Aloys asiste a la boda pero la máscara que lo oculta le permite mostrarse alegre e insensible:

« Car il avait un masque, - un masque de fer cadenassé derrière sa tête et dont il avait jeté la clef à la mer, - un masque plus dur et plus froid que celui du frère adultérin de Louis XIV: car c'était le mépris qui l'avait forgé et l'orgueil qui l'avait scellé là. Il ne voulait pas que les hommes se réjouissent de l'avoir blessé, s'ils pouvaient le blesser encore »⁴⁸⁰.

La excentricidad, la máscara, el egoísmo, la frialdad... son los aspectos que definen al personaje central y al mismo creador.

La indiferencia pesa como una fatalidad en el universo de Barbey y, casi siempre, se trata de una petrificación, cuya presencia de la figura mítica de Níobe es notable. La mujer de carne cede el lugar a la mujer estatua, petrificada como Hortense de *** que es comparada a Níobe en *Le Cachet d'Onyx*: « Cette femme, que l'on avait vue fière d'elle-même comme Niobé l'était de ses enfants, méprisait ses succès passés et s'étonnait comment ils avaient pu suffire à sa vie »⁴⁸¹.

Jeanne Le Hardouey está rodeada de seres que presentan una inquietante rigidez en *L'Ensorcelée*, el efecto de petrificación se deja sentir en la heroína, cuya única compañera es la Clotte, la maldita:

« Vieille, pauvre, frappée de paralysie depuis la ceinture jusqu'aux pieds, elle avait toujours montré à chacun, dans ce pays, une hauteur

⁴⁷⁹ Op. cit., tomo I, pág. 171.

⁴⁸⁰ Id., pág. 162.

⁴⁸¹ Id., pág. 8.

silencieuse que sa honte n'avait pu courber. [...] on l'avait montrée du doigt comme un objet de réprobation »⁴⁸².

De joven, reinaba en el castillo de Haut-Mesnil, la petrificación señala una inhabilitación y un castigo que deja mella en su orgullo, advertimos en su retrato todas las características de la mujer estatua:

« Elle était grande et droite, d'un buste puissant comme toute sa personne [...]. Son visage, sillonné de rides, creusé comme un bronze florentin qu'aurait fouillé Michel-Ange, avait cette expression que les âmes fortes donnent à leur visage quand elles résistent pendant des années au mépris. Sans les propos de la contrée, on n'aurait jamais reconnu sous ce visage de médaille antique, aux yeux de vert-de-gris, la splendide maîtresse de Rémy de Sang-d'Aiglon, une créature sculptée dans la chair purpurine des filles normandes »⁴⁸³.

Las alusiones a materiales como el bronce o el mármol convierten la estatua en símbolo de frialdad, de ausencia de pasión, en definitiva, de destrucción. El cura Jéhoël de la Croix-Jugan ocupa el centro de este complejo proceso de mineralización, las expresiones que definen su frialdad abundan y son signos de su impiedad: « Il était haut comme le ciel, et je criss que l'orgueil était son plus grand vice »⁴⁸⁴, anota la Clotte. Después del combate de la Fosse, el hombre se transforma en estatua:

« Jamais peut-être, depuis Niobé, le soleil n'avait éclairé une si poignante image du désespoir. La plus horrible des douleurs de la vie y avait incrusté sa dernière angoisse. Beau, mais marqué du sceau fatal, le visage de l'inconnu semblait sculpté dans du marbre vert »⁴⁸⁵.

⁴⁸² Id., págs. 632-633.

⁴⁸³ Id., pág. 635.

⁴⁸⁴ Id., pág. 638.

⁴⁸⁵ Id., pág. 587.

La comparación con Níobe es artificial a primera vista, pero la imagen de la máscara mineral, « incrusté » de dolor, reactiva el mito. El cura de la Croix-Jugan se petrifica definitivamente después de su suicidio. La Clotte mira la cara de Jeanne-Madelaine « passant au bloc de marbre et ces pesantes paupières qui couvraient rigidelement de leurs voiles opaques les yeux disparus »⁴⁸⁶, la rigidez es su caracterización y se parece a una figura de bajo relieve:

La petrificación origina la imposibilidad del amor, tema presente en *Une Vieille Maîtresse*, la frialdad de Hermangarde traduce su insensibilidad, es un « corps immobile », « inanimé »⁴⁸⁷, se queda sin movimiento; Ryno es testigo de la transformación de su mujer, que se convierte en la principal víctima.

Al igual que Ryno de Marigny, Allan sufre el mismo castigo en *Ce qui ne meurt pas*, donde el tema de la estatua está bien expresado, e Yseult de Scudemor es una « glace immobile »⁴⁸⁸, « majestueuse cariatide »⁴⁸⁹. Algunos hombres afirman de ella: « La statue y est toujours, mais la femme n'y est plus »⁴⁹⁰. Está hecha de un « beau marbre de Carrare »⁴⁹¹ por su dureza y, por este motivo, es comparada a Níobe:



Jeanne Le Hardouey visite la Clotte, la sorcière,
dans *L'Ensorcelée*

« [...] la Niobé, avec son éternelle impassibilité de marbre lorsque les enfants de ses rêves, plus beaux que les enfants antiques, moururent les uns après les autres sous les flèches implacables du sort »⁴⁹².

Yseult es insensible a la belleza del mundo, dada su naturaleza mineral; es una « grande Niobé qui n'avait qu'à l'âme le marbre éternel »⁴⁹³. Su frialdad contagiosa es sufrimiento para Allan, que está prometido a una metamorfosis; no obstante, se esfuerza

⁴⁸⁶ Id., pág. 643.

⁴⁸⁷ Id., pág. 484.

⁴⁸⁸ Op. cit., tomo II, pág. 392.

⁴⁸⁹ Id., pág. 393.

⁴⁹⁰ Id., pág. 393.

⁴⁹¹ Id., pág. 503.

⁴⁹² Id., pág. 491.

⁴⁹³ Id., pág. 601.

por escapar a este fatal destino. La frialdad es otra constante del universo « aurevillien », que expresa un endurecimiento y una desaparición de la vida. La incapacidad de amar del protagonista es una consecuencia de la mutación de la heroína, y la petrificación permite la presencia del símbolo del sarcófago, que planea sobre toda la obra como una sombra:

« L'âme de cette femme était close, cette destinée enfermée dans un cercle de fer: - tout fini! comme si la pelletée de cette terre y avait passé. Seulement, il se promettait qu'on ne l'arracherait point aux colonnes de ce tombeau de marbre doux et glacé, - si c'était un tombeau, toutefois, si ce n'était pas plutôt un sarcophage auquel, hélas! la cendre même aurait manqué »⁴⁹⁴.

Allan se contagia de la apariencia del mármol, su palidez tiene rasgos verdosos, su drama es la de sentirse poco a poco invadido por una marea de petrificación: « se débattre contre le marbre qui vous monte jusqu'à la poitrine et sentir le marbre plus fort que la vie »⁴⁹⁵, aquí el fantasma del mármol es una amenaza de asfixia, claro sustituto del miedo.

En *Un Prêtre Marié*, este mundo petrificado extiende su influencia maléfica, y el personaje que anuncia esta degradación es la Malgaigne que encarna el castigo:

« Elle était plus grande de taille que les autres femmes du pays, qui sont pourtant grandes et puissantes; et elle se tenait droite comme un mai, malgré l'âge, contre lequel elle semblait se redresser avec énergie. « Je suis celles-là- disait-elle souvent - qui ne s'en vont pas pierre à pierre, comme nos masures, mais qui doivent s'écrouler, d'un coup, comme une tour »⁴⁹⁶.

Petrifica el futuro y orienta la novela hacia un jansenismo profundo; la Malgaigne, estática, es comparada a una señal existente en la carretera, cuya característica esencial es su inmovilidad. Calixte está destinada a sufrir el castigo

⁴⁹⁴ Id., pág. 422.

⁴⁹⁵ Id., pág. 633.

⁴⁹⁶ Op. cit., tomo I, pág. 959.

de la piedra y es comparada a una « pâle statue de mausolée »⁴⁹⁷. El misterioso y el impenetrable mal que la predestina es consecuencia de los pecados del padre; sus lágrimas, subraya el cura Méautis, son « des larmes d'âme »⁴⁹⁸.

La estatua puede siempre, a los ojos de Barbey, ejercer un poder nefasto, pues, la muerte de Calixte es presentada como el castigo supremo: « Ô Dieu! Que vos justices sont effrayantes! »⁴⁹⁹, exclama Calixte; su descripción es como la progresión de una aterradora petrificación. Muere y está amortajada por « cette couche des organes marbrifiés, dans lesquels elle était prise comme un noyé sous un glaçon qu'il ne peut trouver et qui l'étouffe »⁵⁰⁰. Aquí la solidificación es puro castigo, y el progenitor queda también petrificad cuando sujeta a su hija muerta:

« [... Il est] semblable à la figure colossale du Génie en deuil de la Paternité qu'on aurait sculptée sur une tombe; immobile, dans une rigidité de marbre, pleurant de longues larmes pesantes et silencieuses »⁵⁰¹.

Léa está enferma y su frialdad es involuntaria, es fría, y su madre, Mme de Saint-Séverin, intenta poner todos los medios para preservarla de toda alteración: « ce cristal fêlé, ce cœur qui, en se dilatant, aurait fait éclater sa frêle enveloppe. Hélas! ce cœur, au moral, tout comme au physique battait que sous une plaque de plomb »⁵⁰². Réginald la ama e intenta saber si puede experimentar alguna emoción, ese mármol será destruido cuando el acero se caliente metafóricamente: fusión, disolución, fragmentación, serán las características de su muerte.

7.3. POSESIÓN DIABÓLICA

Barbey d'Aurevilly ha puesto a nuestra disposición historias de seres humanos reales, pero poseídos por el demonio, y en el centro de cada una de ellas, una mujer.

⁴⁹⁷ Id., pág. 1135.

⁴⁹⁸ Id., pág. 1132.

⁴⁹⁹ Id., pág. 1200.

⁵⁰⁰ Id., pág. 1202.

⁵⁰¹ Id., pág. 1217.

⁵⁰² Id., pág. 29.

En *Léa*, la heroína, a pesar de estar arropada en su gran chal de color cereza, « Réginald la couvait de son regard; c'était presque posséder une femme que de la regarder ainsi »⁵⁰³. Frente a esta rubia adolescente, de una palidez de mármol, el diabólico Réginald es concebido intencionalmente para precipitarla hacia el mal y hacia la muerte.

En París, Ryno de Marigny lucha por poseer a Vellini para, más tarde, abandonarla; en Normandía, Vellini es la que se empeña en romper el matrimonio entre Ryno y Hermangarde. *Une Vieille Maîtresse* es la novela de la demencia pasional en la que la heroína se apodera del corazón del protagonista y lo separa del deber conyugal. El alma y el cuerpo de Ryno están poseídos: Vellini, pequeña, delgada y fea, lo ha hechizado, le ha succionado la sangre y, consecuentemente, queda determinado por el acto violento de abandonar a su mujer que es joven, bella, cándida, y que está muy enamorada. Vellini, al principio de la novela, tiene treintiséis años, experta en amor, posee un encanto extrañamente poderoso para dominar al libertino Ryno, pues hace diez años que lo retiene en sus garras. Ejerce sobre el protagonista un poder que le impide que sea dueño de su voluntad y de sus sentimientos: « Il y avait en elle les redoutables séductions qu'on peut supposer à un démon »⁵⁰⁴. Pero el agente más maléfico sigue siendo el vampiro con todo su cortejo de erotismo que se manifiesta, en primer lugar, por un ritual de fascinación, luego, de sumisión. Los jóvenes románticos del primer tercio del siglo XIX conocen una intensa moda en materia de vampirismo, y Barbey se inspira en este tema en la medida en que materializa su obsesión por la sangre. Algunos episodios parecen ejercer sobre el autor una fascinación mórbida, lo evoca en reiteradas ocasiones. En *Le Chevalier Des Touches*, menciona a Mlle de Sombreuil, quien, después de las masacres de septiembre, habría bebido un vaso de sangre humana para obtener la gracia de su padre⁵⁰⁵. Aimée de Spens, para salvar a Des Touches, tiene que actuar como Mlle de Sombreuil, aunque en un principio duda, pues se trata de su honra:

⁵⁰³ Id., págs. 40-41.

⁵⁰⁴ Id., pág. 278.

⁵⁰⁵ « Mademoiselle de Sombreuil, lors des massacres de septembre, obtint par ses supplications la grâce de son père. La légende veut que le peuple ait exigé d'elle, pour obtenir cette grâce, qu'elle bût un verre de sang humain ». Victor Hugo lo indica en una de sus *Odes et Ballades* (Pléiade, tomo I, pág. 301):

Et Sombreuil qui trahit par ses pâleurs soudaines

Le sang glacé des morts circulant dans ses veines...

Notes et variantes, id., pág. 1412.

« Oh! elle avait hésité, mais, enfin, elle avait pris dans sa main pure ce verre de honte et elle l'avait bu [...]. Depuis, peut-être, Aimée avait souffert autant qu'elle [Mlle de Sombreuil]? »⁵⁰⁶

La « diabólica aurevillienne » es un monstruo que devora, un monstruo que da lugar a otro monstruo, el del vampiro que puede ser mujer. La sangre, considerada como afrodisíaca, conlleva a todas las posibles perversiones, de ahí que la actuación de Vellini sea la de una tradición « vampírica »: « Je me jetai sur cette plaie saignante [...]. J'avais entendu dire que sucer les blessures les empêchait d'être mortelles, et je voulus sucer la tienne »⁵⁰⁷. Ryno, en su periodo de recuperación tras el duelo, lucha entre la vida y la muerte:

« J'avais entendu dire que sucer les blessures les empêchait d'être mortelles, et je voulus sucer la tienne. J'ai donc bu de ton sang! - ajouta-t-elle avec une inexprimable fierté de sensuelle tendresse. - Ils disent, dans mon pays, que c'est un charme... »⁵⁰⁸

Tragando la sangre del moribundo, le ofrece, paradójicamente, la inmortalidad. Vellini, que esconde un pequeño puñal en su cintura, se aplica una incisión en su brazo a la que Ryno no tiene otra elección, en un acto involuntario, que la de absorber su flujo vital para convertirse definitivamente en otro vampiro. La imagen de la sangre roja, fresca, líquida y bebida, ocupa todos los planos, tanto de contagios, como de actos « vampíricos », que sólo se pueden satisfacer a un nivel oral. Por la práctica de una magia amorosa de la sangre, Vellini transmite un amor diabólico y fatal a su amante, afirmando: « *la chaîne du sang* est entre nous »⁵⁰⁹. La superstición de la Malagueña tiene un significado elocuente: el acto curativo se convierte en símbolo de una posesión absoluta en la que Ryno sucumbe a su encanto, dominándolo totalmente. Las lágrimas de Vellini tienen el gusto de la sangre, le escribe con su sangre, y el héroe no sólo pierde su independencia, sino su propia vida: « Il semblait que les quelques gouttes de son sang mêlées à mon sang se soulevassent au fond de mes veines et y roulissent, comme si elles eussent voulu retourner impétueusement à leur source »⁵¹⁰. En

⁵⁰⁶ Id., pág. 869.

⁵⁰⁷ Op. cit., tomo I, pág. 299.

⁵⁰⁸ Id., pág. 299.

⁵⁰⁹ Id., pág. 349.

⁵¹⁰ Id., pág. 323.

Barbey, parece confuso el acto de amor y la posesión vampírica, signo de que el amor está concebido como destrucción, asimismo, Ryno ejerce el mismo poder destructor del que ha sido víctima. Provoca la extenuación de los demás personajes femeninos, Hermangarde es consciente de ello con respecto a Mme de Mendoze: « Elle contemplait trop Marigny à travers cette femme qu'il tuait »⁵¹¹. Los rasgos « vampíricos » del conde se manifiestan una noche en casa de la duquesa de Valbreuse, Hermangarde observa a Mme de Mendoze:

« Tout à coup, elle la vit devenir plus pâle encore, et ses yeux lourds s'agrandir et projeter des rayons comme deux soleils. Un mouvement insensé, qui n'était pas un sourire, agita ses lèvres flétries qu'un jet de sang - envoyé par le cœur sans doute - colora.

« Voyez-vous - dit une voix derrière Hermangarde - cette pauvre Mme de Mendoze et l'effet que produit sur elle l'arrivée de M. de Marigny? »
La jeune fille n'en entendit pas davantage. Elle ne vit plus Mme de Mendoze. Elle vit Marigny debout contre la portière de velours pourpre qui retombait en plis nombreux derrière sa tête et sur laquelle il se détachait avec une sombre netteté »⁵¹².

Seducida por el vampiro, fascinación mortífera que el vampiro ejerce sobre sus víctimas, Hermangarde se predispone a ser la presa. En efecto, el amor de Ryno es fuente de tormentos, y el dolor que genera es comparado a un « rameau d'épines qui lui ensanglantait le sein »⁵¹³.

El vampiro es un símbolo ambivalente: evoca la amenaza de muerte, el peligro de destrucción, y, al mismo tiempo, la conciencia de una vida intensa, de un renacimiento inesperado. Por ejemplo, Brassard está poseído y se convierte a su vez en vampiro: « Ni baisers, ni succions, ni morsures, ne purent galvaniser ce cadavre raidi »⁵¹⁴. También Réginald ingiere la vida de Léa, ya que la sangre de la víctima es inspirada y bebida por el héroe. El impulso de Réginald es ambiguo: su beso es un intento terapéutico de contacto para insuflar la vida, un acto de desesperación y de resurrección; pero, al mismo tiempo, es un acto sádico que, inconscientemente, lo incita a sustentarse en esta existencia casi acabada.

⁵¹¹ Id., pág. 224.

⁵¹² Id., pág. 225.

⁵¹³ Id., pág. 433.

⁵¹⁴ Id., pág. 52.

Une Histoire sans Nom ofrece la relación entre Mme de Ferjol y su hija, que evidencia un acto « vampírico », desde el momento en que la madre vampíresa vacía la vida de su hija:

« Et encore, le sang, on peut l'aspirer en suçant fortement la blessure, mais les sentiments gardés trop longtemps au dedans de nous semblent s'y coaguler, et on ne les fait plus recouler, même en les aspirant par la blessure qu'on a faite »⁵¹⁵.

El cura Riculf pasa por la vida de ambas heroínas como un chupador de sangre; cumplido su cometido, el vampiro se marcha.

La novela de *L'Enfermée* cuenta la historia de Jéhoël de la Croix-Jugan, un cura acusado de hechizar a una joven: « Gaufridi était jeune encore, il était beau, il était surtout éloquent. Shakespeare dit quelque part: « Je mépriserais l'homme qui, avec une langue, ne persuaderait pas à une femme ce qu'il voudrait »⁵¹⁶. Jeanne Le Hardouey siente ante todo piedad por el cura maldito y su sentimiento se transforma en admiración y en amor, prefiriendo el Infierno al Paraíso. El cura se muestra como un emisario de Satán:

« Seul de tous ces prêtres splendides, il n'avait pas changé de costume, les vêpres finies. Il avait gardé son manteau et son austère capuchon noir, et il s'en venait, silencieux parmi ceux qui chantaient, avec cette majesté presque profane, tant elle était hautaine! Qui se déployait dans son port impérieux. Il avait un livre dans sa main gauche, tombant négligemment vers la terre, le long des plis de son manteau, et de la droite il tenait un cierge, presque à bras tendu, comme s'il eût d'écarter la lumière de son visage »⁵¹⁷.

La heroína, tan piadosa otras veces, se cree poseída por el Diablo; su pasión por Jéhoël es violenta e irreversible. El cura de la Croix-Jugan es considerado para todos como un ángel negro y maléfico, el agente corruptor de Jeanne, que se apodera de su luz hasta el punto de transformarla en brasero infernal. Según una creencia popular evocada en la novela, el cuerpo y el alma de

⁵¹⁵ Id., pág. 279.

⁵¹⁶ Op. cit., tomo I, pág. 652.

⁵¹⁷ Id., pág. 603.

los condenados pertenecen al Demonio, ejerciendo un derecho de posesión. La reaparición sobrenatural del cura de la Croix-Jugan en la abadía de Blanchelande, un año después de su muerte, aterroriza al herrero Pierre Cloud que, convencido de la condena del cura, ve en esta manifestación una inquietante infracción de las leyes infernales tradicionales: « J'm'attendais à voir le démon sortir de dessous l'autel, se jeter sur lui et le remporter! »⁵¹⁸

Le Plus Bel Amour de Don Juan es un relato de posesión e incluso de una posesión recíproca entre la niña y Don Juan. La « petite masque » es una adolescente virgen que se hace novia del Diablo, sentándose en el sillón de Ravila. El escenario donde se desarrolla este acontecimiento reúne todos los ingredientes del infierno: velas en candelabros, la mesa representa una hoguera expiatoria, se habla de una cena que quema... El conde Ravila es el verdadero arquetipo donjuanesco, lo caracteriza su verdadera dimensión diabólica, desciende « de cette antique race Juan éternelle, à qui Dieu n'a pas donné le monde, mais a permis au diable de le lui donner »⁵¹⁹, y su belleza parece ser fruto de algún pacto con el diablo. Para el primer narrador, Don Juan es « comme le démon lui-même, qui aime les âmes encore plus que les corps »⁵²⁰.

En *Le Rideau Cramoisi*, Alberte, otro súcubo, toma posesión del cuerpo de su huésped: « Elle me tenait éveillé, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé dans les veines »⁵²¹. Sus padres le sirve de tapadera para sus maniobras satánicas:

« Il était impossible d'être moins la fille de gens comme eux que cette fille-là! Non pas que les plus belles filles du monde ne puissent naître de toute espèce de gens [...]. Mais elle! Entre elle et eux, il y avait l'abîme d'une race »⁵²².

El momento clave de la historia acontece cuando la puerta del joven oficial se abre con la aparición desvergonzada e impúdica de la heroína. En ese mismo instante, el narrador describe la cara de « cette diablesse de femme dont

⁵¹⁸ Id., pág. 740.

⁵¹⁹ Op. cit., tomo II, pág. 61.

⁵²⁰ Id., pág. 64.

⁵²¹ Id., pág. 42.

⁵²² Id., pág. 31.

j'étais possédé »⁵²³, y la posesión se ejecuta de forma autoritaria, podríamos decir que se realiza por la fuerza:

« Je crus que j'allais m'évanouir... que j'allais me dissoudre dans l'indicible volupté causée par la chair tassée de cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un garçon, qui s'était fermée sur la mienne. –Et comme, vous le savez, dans ce premier âge de la vie, la volupté a son épouvante, je fis un mouvement pour retirer ma main de cette folle main qui l'avait saisie, mais qui, me la serrant alors avec l'ascendant du plaisir qu'elle avait conscience de me verser, la garda d'autorité, vaincue comme ma volonté, et dans l'enveloppement le plus chaud, délicieusement étouffée... »⁵²⁴

La dominación se deja entrever con la formación de un campo léxico a este efecto: « fermée », « saisie », « autorité », « enveloppement », « étouffée »; pues, esta diosa o diablo hechiza al vizconde Brassard, que será objeto de una violación⁵²⁵. Es muy fría y acomete actos peligrosos con una gran autoridad, incurriendo en imprudencias, y esta temeridad expresa toda la violencia de su deseo sexual. La situación de los jóvenes, que se aman clandestinamente a dos pasos de la habitación de los padres de la joven, indica una actitud alocada pero a la que no renuncian. El poder de esta pasión tiene que ser obligatoriamente infernal para ofrecer tanta voluntad, temeridad y tenacidad. Alberte vive sólo para el amor, y es la causa de su indiferencia a todo lo demás; tan joven, revela una « effrayante précocité dans le mal »⁵²⁶, precipitando a Brassard en las llamas infernales de la voluptuosidad, privándole para siempre de toda verdadera satisfacción.

En *À Un Dîner d'Athées*, la Rosalba es un monstruo de la mentira, de la duplicidad, del impudor y del vicio; en la disputa con Ydow es más « atroce, plus insultante et plus cruelle dans sa froideur, que lui dans sa colère »⁵²⁷. El beso de

⁵²³ Id., pág. 43.

⁵²⁴ Id., págs. 33.

⁵²⁵ Philippe Berthier alude a la dominación de Alberte: « c'est la femme qui joue le rôle du mâle dominateur, jetant son dévolu sur l'homme-odalisque soumis à ses caprices; interversion des sexes [...] délicieuse pour l'homme qui goûte aux joies de l'esclavage, à la merveilleuse passivité de l'objet ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., pág. 152.

⁵²⁶ Id., pág. 35.

⁵²⁷ Id., pág. 223.

Mesnilgrand en « l'entre-deux de ses épaules »⁵²⁸ lo recibe « comme si on lui eût piqué les reins d'une pointe de feu »⁵²⁹. Esta escena señala la equivalencia metafórica entre el beso y cuando Mesnilgrand clava su sable « entre les épaules »⁵³⁰ de Ydow, que coincide con la posesión carnal. La Rosalba tiene algo de excepcional, no es igual que las demás, tiene algo de inexplicable, de diabólico:

« Elle eût été pure comme les Vierges du ciel, qui rougissent peut-être sous le regard des Anges, qu'elle n'eût pas été plus la Pudeur. Qui donc a dit – ce doit être un Anglais – que le monde est l'œuvre du Diable, devenu fou? C'était sûrement ce Diable-là qui, dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire le plaisir... du Diable, de fricasser, l'une après l'autre, la volupté dans la pudeur, et la pudeur dans la volupté, et de pimenter, avec un condiment céleste, le ragoût infernal des jouissances qu'une femme puisse donner à des hommes mortels »⁵³¹.

La obra del Diablo se sitúa en esta oposición: su aspecto virginal se contrapone a su carácter diabólico que, paradójicamente, es el personaje más inmaterial, pero el que más excita los sentidos y el que más posee.

Marmor turba indistintamente a todo el pueblo masculino de Valognes en *Le Dessous de Cartes*:

« Il n'y avait pas que les jeunes gens à ces espèces de matinées, mais les hommes les plus graves de la ville, *des pères de famille*, comme disaient les femmes de trente ans, osaient passer leurs journées dans ce tripot et elles beurrèrent, en cette occasion, d'intentions perfides mille tartelettes au verjus sur le compte de cet Ecossais comme s'il avait inoculé la peste à toute la contrée dans la personne de leurs maris »⁵³².

El ángel malo venido del fin del mundo revela el demonio en la persona de Mme de Stasseville, hasta entonces dormido en una naturaleza « froide jusqu'à

⁵²⁸ Id., pág. 221.

⁵²⁹ Id., pág. 221.

⁵³⁰ Id., pág. 226.

⁵³¹ Id., pág. 211.

⁵³² Id., pág. 151.

la maladie »⁵³³. Cuando el diablo se marcha, « parti pour les Grandes Indes »⁵³⁴, el aburrimiento vuelve a la ciudad y esta sombra, capaz de esclarecer numerosos misterios según la opinión de Barbey, confiere a su obra un ambiente particular y un triunfo de la ambigüedad.

En la novela *La Vengeance d'une Femme*, el duque de Sierra-Leona piensa que su mujer lo engaña con Esteban y, consecuentemente, ordena que lo maten, que le arranquen el corazón para que sus perros se lo coman. La duquesa reclama el corazón para salvarlo de la destrucción, pero su marido le niega el deseo: « Tu l'aimes donc furieusement? »⁵³⁵ Asistimos a diversas escenas de posesión en la que la imagen del corazón extirpado al cadáver de Esteban es un símbolo de castración que lo experimenta ella misma: « Je sentis qu'on m'ouvrait la poitrine et qu'on m'en arrachait le cœur »⁵³⁶. Asimismo, en el intento de arrebatarse el corazón a los perros, su vestido se mancha de sangre y lo conservará como una réplica profana: « C'est un talisman que ces haillons sanglants »⁵³⁷. La duquesa posee a Tressignies en el apareamiento de la pareja: « elle lui soutira son âme à lui, dans son corps, à elle... Elle lui enivra jusqu'au délire des sens difficiles à griser. Elle le combla »⁵³⁸. Salpimentado por la confesión de la duquesa con respecto a la muerte de Esteban, resucita violentamente los sentimientos dormidos y los sumerge en su habitual línea de conducta: su sensualidad se convierte en ternura:

« Tressignies, ému d'une tout autre émotion que celles-là par lesquelles jusqu'ici elle l'avait fait passer, lui prit la main, à cette femme qu'il avait le droit de mépriser, et il la lui baisa avec un respect mêlé de pitié »⁵³⁹.

Desde el principio, la heroína domina totalmente a Tressignies, es la que toma la iniciativa, pasando cinco veces por delante de él, esperándolo, y finalmente, llevándose. Asistimos a una inversión de funciones: el que va a poseer es poseído:

⁵³³ Id., pág. 156.

⁵³⁴ Id., pág. 169.

⁵³⁵ Id., pág. 251.

⁵³⁶ Id., pág. 251.

⁵³⁷ Id., pág. 252.

⁵³⁸ Id., pág. 241.

⁵³⁹ Id., pág. 255.

« Elle l'attendait, sûre qu'il viendrait; et ce fut, alors, qu'au moment où il la rejoignit, elle lui projeta bien en face, pour qu'il pût en juger, son visage et lui campa ses yeux dans les yeux, avec toute l'effronterie de son métier »⁵⁴⁰.

El austero cura Riculf simboliza el demonio en *Une Histoire sans Nom*; predica, augura, anuncia el Infierno y posee a las señoras de Ferjol: « [...] ne paraissait pas fait pour semer dans les âmes autre chose que la crainte de Dieu, et il ne savait pas, et les deux femmes qui voulaient le voir ne savaient pas non plus, que l'Enfer qu'il prêchait, il allait le leur laisser dans le cœur »⁵⁴¹. « Semer » en las almas, « laisser » en el corazón, es la imagen anticipadora de demostrar que más tarde hechizará a Lasthénie:

« [...] le Père Riculf l'avait surprise, une nuit, sortie de sa chambre et assise dans le grand escalier, endormie là, où elle avait passé tant d'heures dans son enfance [...], et que, tenté par le démon des nuits solitaires, il avait accompli sur elle ce crime »⁵⁴².

Una vez cometido su crimen de violación, se marcha dejando las semillas de la destrucción; no es extraño que el narrador insista en la soledad de la madre y de la hija en tanto y en cuanto los maleficios de Riculf se desarrollan en esta soledad. Mme de Ferjol, considerada jansenista y razonable en la violencia de sus reacciones, despierta un odio exasperado hacia la figura del cura:

« Le Démon, qui est en embuscade dans les meilleures et les plus fortes âmes, traversait alors de l'éclair d'un désir sinistre l'âme de Mme de Ferjol »⁵⁴³.

Mme de Ferjol cuestiona la enfermedad de Lasthénie y piensa que ha sucumbido a un amor criminal. La enfermedad de la joven tiene la misma connotación diabólica en el pensamiento de la vieja Agathe y está convencida de « que le Démon a passé par ici, et qu'il y a laissé ce qu'il laisse partout où il

⁵⁴⁰ Id., pág. 234.

⁵⁴¹ Id., pág. 270.

⁵⁴² Id., pág. 360.

⁵⁴³ Id., pág. 327.

«passe... Quand il ne peut pas damner les âmes, il se venge sur les corps »⁵⁴⁴, y propone que se le exorcice de esta posesión, pero la madre se niega a tal acto.

El tema de las enfermedades, tan debatido en la obra « aurevillienne », puede ser interpretado bajo varios prismas, dependiendo del punto de vista que adoptemos. Ciertos personajes secundarios juzgan los males físicos de los protagonistas como una prueba concreta de la posesión del Diablo. Los estados letárgicos de Calixte causan terror a los sirvientes del Quesnay: « ils imputaient peut-être à quelque démon »⁵⁴⁵ estas crisis misteriosas e incurables. El cura Méautis, que no es supersticioso, sabe que la joven está continuamente amenazada por el Demonio, y sólo los rezos y las lágrimas suspenden provisionalmente la acción nefasta. Incapaz de comprender y de curar la extraña enfermedad de Calixte, el doctor Marmion reconoce con ironía que sería mejor invocar al Diablo como en la Edad Media, para explicar el origen de estas misteriosas patologías. Calixte, en un sentimiento de admiración, habla y se dirige hacia su crucifijo, observando que sangra:

« Et elle reculait... Elle reculait devant ce sang qu'elle croyait voir, la tête toujours rejetée en arrière davantage, la bouche entr'ouverte dans la dure tension de l'extase, les pouces retournés, presque épileptique de terreur! »⁵⁴⁶

Los gritos no faltan, incluso traspasan los muros del castillo, y llaman la atención de los vecinos. En el personaje de Calixte, existe un ángel dulce y de abnegación, lo anormal y lo mórbido ofrecen todas las apariencias de una posesión, sólo un representante de Dios podría curar a la pobre poseída a través del exorcismo. Es la Edad Media en pleno siglo diecinueve lo que Barbey hace ostensible en esta novela: el catolicismo de los grandes sacrilegios, de las perfecciones místicas, de brujos, de posesiones y de todo el registro de lo oculto y de lo sobrenatural.

Las enfermedades tienen un origen moral y parecen íntimamente relacionadas a una culpa cometida. El escritor da a entender que los niños son los que padecen los crímenes de sus padres; la enfermedad de Calixte ilustra

⁵⁴⁴ Id., pág. 303.

⁵⁴⁵ Op. cit., tomo I, pág. 1121.

⁵⁴⁶ Id., pág. 1140.

perfectamente esta idea: la hija del cura sufre en su carne la marca aterradora del castigo divino y su destino consiste en expiar la culpabilidad de su padre. Su enfermedad reviste aspectos incomprensibles, inexplicables para la ciencia: el origen es sobrenatural.

Jacques Petit atribuye la posesión diabólica de ciertos personajes, sobre todo femeninos, a patologías, y deja entrever que estos fenómenos nerviosos se deben a la presencia en ellas del Diablo, que confiere una fuerte intensidad en sus reacciones.

7.3.1. Misoginia: fealdad

Barbey d'Aurevilly, en innumerables ocasiones, se hace pasar por mujer utilizando nombres y apellidos, pues la utilización de seudónimos femeninos le divertía; ejemplo de ello, son los artículos firmados como Maximilienne de Syrène o Anne de Maubranche. El novelista es misógino, se burla de Mme Vallon, haciéndola pasar por la autora de *Une Vielle Maîtresse*, regocijándose en las reacciones escandalosas del público ante esta obra femenina:

« Nulle femme en France ne pourrait écrire cela. C'est d'une largeur de touche toute masculine et d'une variété que n'ont pas d'ordinaire les femmes qui presque toujours – même quand elles ont le plus de talent – n'ont qu'un sentiment au nom duquel elles écrivent »⁵⁴⁷.

La atracción hacia la mujer es la de una misoginia violenta, lo indica insistentemente en *Pensées Détachées*: « Partout où les femmes sont sur le trône, la corruption est dans les mœurs... »⁵⁴⁸, « De femme à femme, pas une femme honnête. Toutes des scélérates en plus ou en moins »⁵⁴⁹; las juzga como seres perniciosos: « Toute femme dont on veut être aimé et qui ne vous aime pas encore n'est qu'une ennemie »⁵⁵⁰. Otro texto sigue con la misma tonalidad de ironía:

⁵⁴⁷ *Lettres à Trébutien.*, tomo I, 22 de abril de 1845, pág. 229.

⁵⁴⁸ BARBEY D'AUREVILLY: *Pensées Détachées*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo II, fragmento VII, pág. 1254.

⁵⁴⁹ Id., fragmento X, pág. 1255.

⁵⁵⁰ Id., fragmento XXI, pág. 1257.

« Les femmes sont faites pour être victimes. Elles sont marquées pour l'être. Savez-vous par quoi? Leur manque de fierté. Qui n'épousent-elles pas, même sans fortune? Nous n'avons jamais des femmes comme elles ont des maris. Elles! Et les plus charmantes! »⁵⁵¹

Las mujeres dominadoras representan para él una amenaza contra las cuales se defiende a través de la misoginia; rivaliza y se protege, aunque en su vida real se somete voluntariamente a ellas. Su misoginia resalta cuando hace referencia a mujeres pedantes - « les bas-bleus » -, pero se muestra contradictorio, ya que todas las mujeres que ha amado pertenecen a este tipo: Louise du Ménil, Mme de Maistre et Mme de Bouglon. Se le ha considerado homosexual por su aversión al género femenino, incluso compara el sexo femenino a un lugar infernal:

« Vous pensez qu'il a aimé Mme de la Morvonnais? [...] Eh bien, moi, non! Il n'a aimé d'amour personne, pas même la femme pour laquelle je l'ai vu pleurer pourtant. Il s'est amusé aux bagatelles de cette belle porte qui est de naphte et qu'on croit d'opale et qu'on ne franchit que pour tomber dans le feu. Il n'a jamais poussé cette lave transparente qui recèle des flammes: il n'a jamais passé le seuil terrible, où, comme un jeune Grec des anciens jours, il appendit quelques couronnes »⁵⁵².

Al inicio de *La Vengeance d'une Femme*, queda expresado el miedo al sexo femenino en la persona de Robert de Tressignies que duda en entrar en casa de la duquesa prostituida. La misoginia del escritor queda patente cuando defiende a su amigo Trébutien contra Mme Trolley que le ha roto el corazón, abandonado por un cantante de ópera, y sostiene:

« Il faut aimer cette chair à la manière des Ogres et des tigres, mais après le coup de dent, s'en aller digérer son plaisir et l'oublier, si on peut. Vous l'avez aimé comme une créature humaine, et même comme une créature divine, et il fallait l'aimer comme un bel animal à dompter »⁵⁵³.

⁵⁵¹ *Disjecta membra*, Ed. La Connaissance, 1925, pág. 44.

⁵⁵² Op. cit., tomo II, 4 de octubre de 1854, págs. 114-115.

⁵⁵³ Op. cit., tomo II, 25 de julio de 1853, pág. 367.

Su desprecio hacia el ser femenino entraña el deseo de ser amado y esta obsesión, desde su primera novela *Le Cachet d'Onyx*, subsistirá cuarenta años más tarde, atacando a las mujeres por boca de los convidados de *À Un Dîner d'Athées*:

« En ces sortes de repas découronnés de femmes, les hommes les plus polis et les mieux élevés perdent de leur charme de politesse et de leur distinction naturelle; et quoi d'étonnant?... Ils n'ont plus la galerie à laquelle ils veulent plaire, et ils contractent immédiatement quelque chose de sans-gêne, qui devient grossier au moindre attouchement, au moindre choc des esprits les uns par les autres. [...] Tous prenaient part à ces bombardements de femmes, même les plus vieux, les plus coriaces, les plus dégoûtés de la femelle, ainsi qu'ils disaient cyniquement, car les hommes peuvent renoncer à l'amour malpropre mais jamais à l'amour-propre de la femme, et, fût-ce sur le bord de leur fosse ouverte, ils sont toujours prêts à tremper leurs museaux dans ces galimafrées de fatuité! »⁵⁵⁴

Entre el deseo hacia las mujeres y la desconfianza, Barbey busca la traición para escapar a esta situación, puesto que traicionar antes de haberlo sido, le permite defenderse contra la infidelidad de éstas.

Desde la infancia, Barbey confiesa ser feo, su familia siempre se lo recriminaba y, consecuentemente, empezó a odiar a las mujeres. Nace en él un sentimiento de frustración y esta sensación la contemplamos en su creación inventiva como en sus confidencias a su amigo Trébutien.

En el segundo capítulo, analizábamos la fealdad física de los personajes sin entrar en más consideraciones. En efecto, al principio, Barbey se sentía atraído por la belleza, pero su profunda conversión religiosa será la que relativice el problema de la fealdad y la belleza. Este problema de la injusticia de la belleza y de la fealdad proviene directamente de Dios, creador de todo y Todopoderoso; es el que reparte belleza y fealdad, y el que nos tienta con respecto a la belleza. Para Byron, la fealdad no era más que un aspecto de la injusticia divina que probaría la no existencia de Dios o la existencia de un Dios totalmente diferente al que

⁵⁵⁴ Op. cit., tomo II, págs. 194, 195, 196.

conocemos. La belleza debe estar sometida a valores superiores tanto filosóficos como religiosos, y la religión resulta ser el único medio de reducirla. La belleza física en los seres humanos tiene un valor, es cierto, pero es inferior a otros valores: vitalidad, personalidad, pensamiento, genio, bondad... La belleza es efectivamente diabólica o celeste, según el uso que se haga, pero el escritor averigua que este aspecto encubre, a menudo, valores negativos sustanciales.

El autor normando creía que el cuerpo encarcelaba y determinaba el alma; pero no es así, pues considerando al idealismo y al romanticismo, el alma puede dirigirlo. Barbey se percató de que la apariencia exterior del cuerpo no tiene por qué estar relacionada con la intimidad del individuo: toma conciencia de que el cuerpo no es la prisión de las relaciones según las categorías de lo bello y de lo feo.

Los presagios, excelente ingrediente para la novela, indican cómo van a ser los personajes negativos, y las particularidades físicas – bellas o feas – son augurios. Un tema constante, en *Le Cachet d'Onyx*, es el de la omnipotencia de la belleza masculina. La bella Hortense es castigada por un ser bello en aspecto y monstruoso interiormente. Dorsay, un joven bello, está vacío como la sociedad, que sólo vive de apariencias y que no es responsable de los daños que su semblante suscita a su amante Hortense. La tesis de Barbey es evidente: la belleza exterior de Dorsay es una trampa que embosca un alma perversa en la que Hortense se ve aprehendida: « Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello? »⁵⁵⁵, esto es, la verdadera fealdad moral se oculta bajo caras seductoras.

Réginald de Beaugency, en *Léa*, inaugura una futura constante de la novela « aurevillienne »: la obsesión de la fealdad percibida como una imperfección humana. También, un tema dominante se refiere a las distintas variaciones de intensidad que la belleza puede presentar cuando se mezcla de fealdad. Al principio, Barbey nos presenta a dos bellos jóvenes, dos amigos, casi dos hermanos; pues, la joven Léa, enferma de un aneurisma y casi agonizante, le inspira al joven un amor violento e irrazonable. Su temperamento de artista y de apasionado no lo dejan en paz, y esta pasión lo conduce a besar a Léa, de ahí la ruptura del aneurisma y de su muerte instantánea.

⁵⁵⁵ Op. cit., tomo I, pág. 20.

En *La Bague d'Annibal*, Aloys es feo e inteligente y su comportamiento se explica por la crueldad de una madre que se ha burlado de él:

« Alors que sa mère elle-même, sa tendre mère, c'est à dire celle qui ne voit rien des défauts de ses enfants à travers l'illusion sublime de sa tendresse, l'avait raillé sur sa laideur comme aurait pu le faire une marâtre; alors qu'elle trouvait ses baisers moins bons parce qu'il ne ressemblait pas à l'image désirée qu'elle avait rêvée longtemps; immatériel amour maternel! N'est-ce pas Chateaubriand qui en a conclu l'immortalité de l'âme comme si dans tous les cas, du reste, toute l'espèce humaine avait porté des jupons »⁵⁵⁶.

Debido a estas heridas, opta por la máscara que le ha sido impuesta por sus padres. La encantadora Joséphine, que ni es bella ni bonita, ama a Aloys, pero se casa con el señor de Artinel, cuyas desgracias físicas y nulidad intelectual van a la par, lo contrario de Aloys.

El que es bello es ingenuo. Este argumento subyace en las tres novelas que acabamos de comentar, pero estalla en *L'Amour Impossible*, cuyas connotaciones tan frecuentes relacionan la belleza y la ingenuidad. La señora de Anglure tiene un notable aspecto físico, pero el autor la describe intelectualmente simple.

Barbey sueña con una cara femenina bella y dulce, y a la misma vez, fea y rebelde. La vehemencia de esta atracción actúa particularmente en *Les Diaboliques*, escritas, sin embargo, después de su conversión, pues, bajo una óptica moral, busca que el fin justifique los medios. Escribiendo estas historias en que la fealdad es tentación, el autor crea, de alguna manera, al diablo, explicando cómo toma cuerpo en los héroes novelescos. La fascinación por lo físico es finalmente independiente de la belleza física: « la petite masque », Mme de Stasseville y otros personajes descubren el placer sin ser bellos.

La belleza física puede servir para disimular voluntariamente los crímenes, es decir, la culpabilidad desde el punto de vista moral. Los personajes bellos se convierten gradualmente en ambivalentes; en efecto, ciertos héroes de

⁵⁵⁶ Id., pág. 161.

Les Diaboliques ocultan estos defectos. La belleza, que se convierte en signo y presagio del mal, modifica a los seres en egoístas, y los materializa debido a que la belleza es vivida en el mal. Un claro ejemplo es la pareja formada por Serlon y Hauteclaira en *Le Bonheur dans le Crime*: « ces deux êtres immuablement beaux malgré le temps, immuablement heureux malgré leur crime »⁵⁵⁷. Este relato revela la belleza de los dos personajes principales, en el que el bello Serlon queda fascinado por Hauteclaira desde el primer encuentro con las espadas: « Il la trouva ce qu'elle était, une admirable jeune fille, piquante et provocante en diable »⁵⁵⁸.

Es inverosímil creer que, en *Les Diaboliques*, una figura « diabólica » explique profundamente sus sentimientos y sus sensaciones. Voluntaria o involuntariamente, excluyendo la duquesa de *La Vengeance d'une Femme*, no existe ninguna confianza de las demás. La bella duquesa de Arcos vivió junto a su amante un amor sensual y puramente platónico: « J'étais dans les limbes d'avant la naissance, mais j'allais naître et recevoir d'un seul regard d'homme le baptême de feu »⁵⁵⁹. No se sabe nada del cuerpo de Esteban ni de su amor, sólo el carácter destacado de su pureza. La belleza de la duquesa sólo existe antes y después de este amor hacia Esteban, es una belleza que se convierte en fealdad moral, instrumento de venganza contra los cánones y las reglas habituales.

En *Le Rideau Cramoisi*, el vizconde Brassard es un joven oficial valiente, bello y muy tímido con las mujeres, su belleza interviene para que se convierta en presa. La belleza de Alberte es enigmática y su actitud es maliciosa por estar poseída por el Mal. Los dos personajes son bellos, excepto los padres de la heroína; se trata de negar la necesidad de la herencia y de mostrar que los niños no se parecen forzosamente a sus progenitores.

El ser humano suele dar más importancia a lo corpóreo que a lo espiritual, el novelista es probablemente sincero cuando analiza a su héroe en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*:

⁵⁵⁷ Op. cit., tomo II, pág. 120.

⁵⁵⁸ Id., pág. 95.

⁵⁵⁹ Id., págs. 247-248.

« C'est un rude spiritualiste que Don Juan! Il l'est comme le démon lui-même qui aime les âmes encore plus que les corps, et qui fait même cette traite là de préférence à l'autre, le négrier infernal! »⁵⁶⁰

Algunas veces no son necesarias las descripciones, como si esta verdadera belleza no pudiera ser descrita como convencional o hubiera sido incomprendible para todo el mundo: « C'était la vraie beauté, – la beauté insolente, joyeuse, impériale, *juanesque* enfin; le mot dit tout et dispense de la description »⁵⁶¹.

Don Juan cuenta que tuvo una amante que fue bella, ingenua, pero torpe con las caricias. Este retrato, bastante preciso y violento, contrasta con el de la hija de su amante que es sumamente fea hasta el punto de que su fealdad recuerda la de Vellini. La madre revela a Ravila que su hija estaba turbada profundamente por él, y el « seductor » imagina que la joven sería hábil con las caricias. La « petite masque » no es sólo una niña misteriosa e inocente, además, lleva una máscara de la que Don Juan no se da cuenta; por un lado, el deseo inconsciente de la niña aprueba su fuerza, y, por otro, este amor es el más inesperado y el más soñado.

La fealdad física anuncia un personaje simpático, mientras tanto, la belleza física sirve para enmascarar la maldad. En *À Un Dîner d'Athées*, Mesnilgrand es feo pero simpático, apasionado, sensible y muy seductor:

« Ce n'était pas la beauté régulière que les jeunes personnes à âme froide recherchent. Il était rudement laid; mais son visage pâle et ravagé, sous ses cheveux châtain restés très jeunes, son front ridé prématurément, comme celui de Lara ou du Corsaire, son nez épaté de léopard, ses yeux glauques, légèrement bordés d'un filet de sang comme ceux des chevaux de race très ardents, avaient une expression devant laquelle les femmes les plus moqueuses de la ville de *** se sentaient troublées [...]. D'ailleurs, Mesnilgrand couronnait tous ces avantages par un avantage supérieur à tous les autres, aux yeux de ces fillettes: il était toujours divinement mis »⁵⁶².

⁵⁶⁰ Id., pág. 64.

⁵⁶¹ Id., pág. 62.

⁵⁶² Id., pág. 184.

Ydow, el marido de la Rosalba, es ante todo bello, seductor e insensible. Tiene éxito en el juego y en el amor, pero el escritor desprecia las almas que eligen la belleza. La Púdica, tan bella, es un enigma y una esfinge, pertenece al diablo, pues sirve de trampa para el que es más culpable que ella. El autor crea una heroína cuyo físico sólo puede revelar una parte de su personalidad.

Barbey insiste en el encanto de Karkoël en *Le Dessous de Cartes*: « Il n'était pas beau, mais il était expressif »⁵⁶³, de ahí la pasión que suscita en las Tremblay. La historia es contada en el seno de una sociedad que intenta sobrevivir a la Revolución y a la Restauración, cuya ocupación principal es el juego. El retrato del héroe es el del mejor jugador de whist de los « Tres Reinos » y que no se quita los guantes para jugar:

« Or, ce Marmor de Karkoël, Mesdames, était pour la tournure, un homme de vingt-huit ans à peu près; mais un soleil brûlant, des fatigues ignorées ou des passions peut-être, avaient attaché sur sa face le masque d'un homme de trente-cinq [...]. Sa lèvre rasée (on ne portait pas alors de moustache comme aujourd'hui) était d'une immobilité à désespérer Lavater et tous ceux qui croient que le secret de la nature d'un homme est encore mieux écrit dans les lignes mobiles de sa bouche que dans l'expression de ses yeux [...], ses deux yeux noirs à la Macbeth, encore plus sombres que noirs et très rapprochés, ce qui est, dit-on, la marque d'un caractère extravagant ou de quelque insanité intellectuelle »⁵⁶⁴.

En *Les Diaboliques*, se realizan treinta referencias al siglo XVI y desde un punto de vista literario, esta alusión shakespeariana funciona como un anuncio del crimen monstruoso que cometerán Marmor y Mme de Stasseville al modo de la pareja Macbeth: pareja regicida frente a esta pareja infanticida. En ningún momento se insinúa la belleza de la condesa de Tremblay, de ella, retenemos la armonía entre la apariencia exterior y la realidad interior. Por su espíritu cruel, es temida por todos: « Les femmes haïssaient cet esprit dans la comtesse du Tremblay comme s'il avait été de la beauté. Et, en effet, c'était la sienne! »⁵⁶⁵ El tercer personaje de este drama oculto es Herminie de Tremblay, la hija de la condesa, que se menciona hiperbólicamente en relación a su belleza: « [Sa] beauté

⁵⁶³ Id., pág. 140.

⁵⁶⁴ Id., págs. 140-141.

⁵⁶⁵ Id., pág. 145.

aurait été admirée dans les cercles les plus difficiles et les plus artistes de Paris »⁵⁶⁶. La bella Herminie también ha amado a Marmor antes de ser víctima y está condenada como todas las demás.

Une Vieille Maîtresse es una novela extensa, basada fundamentalmente en la oposición de dos mujeres: una, de superlativa belleza y de extraordinaria pureza; la otra, de una fealdad visible, que evoluciona más tarde en belleza hechicera. El héroe es descrito sólo moralmente y, aún más que Aloys y Maulévrier, se ha distanciado de la sociedad. Con respecto a su persona, se habla, sobre todo de su expresión:

« Enfin ses yeux, - la seule chose qu'il eût vraiment belle – ses yeux avaient soif de la pensée des autres comme les yeux du tigre ont soif de sang, étaient par trop insolemment immobiles »⁵⁶⁷.

La abuela de Hermangarde, la señora de Flers, está segura de que su nieta conservará a su marido: « Hermangarde est encore plus belle que je ne n'étais, et elle ensorcèlera son mari! »⁵⁶⁸ La descripción de Hermangarde se basa en su belleza física, y además, guarda su pureza (cosa que no hizo su abuela, la marquesa de Flers). Hermangarde es a los ojos de Ryno una: « idéale jeune fille, – attirante, invincible et belle comme une illusion »⁵⁶⁹, pero su belleza sobrehumana es vencida por la fealdad de Vellini: « Ainsi, la beauté la plus admirée était vaincue une fois de plus, par cette incompréhensible laideur »⁵⁷⁰, (el autor está de parte de Vellini y de Ryno), y lo que triunfa es la pasión prohibida, la perversión de Ryno. Prosny interpreta que la atracción de Vellini puede eclipsar el amor hacia Hermangarde, e inmediatamente se dirige a Madame de Flers en estos términos:

« Je m'imagine qu'une femme comme cette Vellini est très menaçante pour la délicate chose, plus rare encore que belle, et plus fragile que tut, que vous appelez le bonheur du mariage. Est-ce son petit corps qui est sorcier, ou bien son âme? Si vous la connaissiez comme moi, vous

⁵⁶⁶ Id., pág. 145.

⁵⁶⁷ Op. cit., tomo I, pág. 253.

⁵⁶⁸ Id., pág. 210.

⁵⁶⁹ Id., pág. 226.

⁵⁷⁰ Id., pág. 516.

croiriez aussi qu'elle a quelque secret je ne sais où, dans sa personne, pour faire revenir à elle un homme »⁵⁷¹.

Vellini, también a través de Prosny, busca información sobre el parecido de Hermangarde. Martyre de Mendoze es también bella, y su belleza es un signo físico que la predestina a la desdicha y la condena a un destino funesto. Ryno se enamora locamente de Vellini: « Les prestiges de la laideur, que Monsieur de Mareuil m'avait promis, apparurent en Mme Annesley »⁵⁷², busca en los misterios de este ser y halla: « les redoutables séductions que l'on peut supposer à un démon »⁵⁷³. Ryno anhela conseguir su amor y provoca en duelo a su marido; en este desafío, el futuro amante está a punto de perder la vida, mientras que ella le confiesa que estaba vencida interiormente desde hacía mucho tiempo:

« Quand je vous ai vu pour la première fois devant Tortoni, cette femme qui vous paraissait si froide était foudroyée [...]. D'effroi, je me mis à vous haïr avec frénésie [...]. Vous m'aviez trouvée laide, mais je résistais! [...] Je fus heureuse de vous faire souffrir »⁵⁷⁴.

Desgraciadamente, Madame de Flers muere y no podrá conservar a los esposos juntos, puesto que Ryno vuelve a Vellini, a esta « *amfreuse* petite Mauricade »⁵⁷⁵, así es como la llama la gente manifestando su odio hacia su persona. Vellini es considerada fea, pero seduce y ama verdaderamente, y su fealdad ha sido la piedra angular que ha demostrado la hipocresía del entorno del Faubourg Saint Germain. La belleza es vencida, tanto en el plano de lo vivido como en el plano de las teorías morales, estéticas, filosóficas o religiosas.

La belleza transformada en fealdad del « chouan » desesperado llamado la Croix-Jugan Jéhoël es uno de los hilos conductores de *L'Enfermée*. Joven, el protagonista se caracteriza por una belleza angelical, la Clotte recuerda su « beau visage de Saint-Michel qui tue le dragon »⁵⁷⁶. En su rostro irreconocible,

⁵⁷¹ Id., pág. 387.

⁵⁷² Id., pág. 273.

⁵⁷³ Id., págs. 278-279.

⁵⁷⁴ Id., pág. 297.

⁵⁷⁵ Id., págs. 537-538.

⁵⁷⁶ Id., pág. 639.

desfigurado, se inscribe una « sublime laideur »⁵⁷⁷, en la que se inscribe la impronta de Satán:

« Jeanne eut peur, elle l'a avoué depuis, en voyant la terrible tête encadrée dans ce capuchon noir ; ou plutôt non, elle n'eut pas peur: elle eut un frisson, elle eut une espèce de vertige, un étonnement cruel qui lui fit mal comme la morsure de l'acier. Elle eut enfin une sensation sans nom, produite par ce visage qui était une chose sans nom »⁵⁷⁸.

La fealdad sobrehumana de la Croix-Jugan ya no es una causa de rechazo, es sencillamente una diferencia pasiva; incluso Jeanne queda fascinada por el cura por su « grandiose laideur »⁵⁷⁹. Si embruja a Jeanne, es que su fealdad sobrepasa la diferencia relativa de la belleza y de la fealdad. Contrariamente a su sublime fealdad, ella tiene « les plus belles jambes qui eussent jamais passé bravement à travers une haie ou sauté, pieds joints, un fossé »⁵⁸⁰. Es la hija de un señor y de una campesina con un noble temperamento, mantiene el contacto con el medio en el que ha nacido, y tiene por confidente a la Clotte, una compañera de su madre que ha sido pervertida por su belleza. Esta beldad que ha perdido – ya es una vieja paralítica – la convierte en indiferente a todo lo que es religión: « Rachel égoïste et stérile, qui ne voulait pas être consolée parce que sa jeunesse et sa beauté n'étaient plus! »⁵⁸¹ Su belleza y las consecuencias que ha tenido en su vida están evocadas de una manera significativa en su juventud y cuenta la historia de esta joven, fascinada por el cura:

« [...] elle aime Jéhoël de la Croix-Jugan, le beau et blanc moine de Blanchelande, comme elle n'avait aimé personne [...]. Belle amoureuse, devenue effrontée, elle croyait facile de se faire aimer... Mais elle s'abusa »⁵⁸².

Desesperada por haberlo intentado todo, muere sin conmover a Jéhoël: « Ah! sa beauté et sa santé furent bientôt mangées »⁵⁸³. Cuando se quita el

⁵⁷⁷ Id., pág. 645.

⁵⁷⁸ Id., pág. 603.

⁵⁷⁹ Id., pág. 622.

⁵⁸⁰ Id., pág. 606.

⁵⁸¹ Id., pág. 702.

⁵⁸² Id., pág. 640.

⁵⁸³ Id., pág. 642.

capuchón en presencia de la Clotte y de Jeanne, la joven se impresiona de tal modo que su rojez expresa sufrimiento:

« Comme une torche humaine que les yeux de ce prêtre extraordinaire auraient allumée, une couleur violente, couperose ardente de son sang soulevé, s'établit à poste fixe sur le beau visage de Jeanne-Madelaine. « Il semblait, Monsieur, - me disait l'herbager Tainnebouy, - qu'on l'eût plongée, la tête la première, dans un chaudron de sang de bœuf ». Elle était si belle encore, mais elle était effrayante, tant elle paraissait souffrir! [...] cette vie était devenue un enfer caché, dont cette cruelle couleur rouge qu'elle portait au visage était la lueur »⁵⁸⁴.

La cara desfigurada del protagonista consigue atraer su atención, en consecuencia, las pasiones que provocan la belleza son las mismas que pueden suscitar la fealdad. El afeamiento de Jéhoël tiene el mismo poder diabólico que su belleza, además, su fealdad es hipotéticamente una belleza. Una fealdad que no existe en la especie humana, que no es del dominio de la magia ni de la mitología, sino del más allá: « Ce visage n'était plus un visage »⁵⁸⁵.

Si en *Une Vieille Maîtresse* se busca la belleza, en *L'Ensorcelée* se pierde: ambos protagonistas, Vellini y la Croix-Jugan, pueden procurar el placer a quien lo desea. En Vellini, la fealdad de una mujer podía ser amada apasionadamente; en la de la Croix-Jugan, su extrema fealdad puede, además, fascinar. Si la primera fealdad es positiva, proporciona y recibe vida, placer, felicidad...; la segunda es maléfica, indiferente y manifiesta el mal, la muerte, el dolor, la desgracia... La una es fealdad física que se convierte en belleza, la otra es belleza física que se convierte en fealdad moral, por esta razón, lo que importa es lo humano y no lo físico.

Un Prêtre Marié se caracteriza por no poseer personajes realmente feos, excepto Jean Sombreal. Calixte tiene una enfermedad inexplicable, es profundamente cristiana e incluso mística:

⁵⁸⁴ Id., pág. 651.

⁵⁸⁵ Id., pág. 597.

« Calixte souffrait dans son corps et dans son esprit: dans son corps par la maladie et dans son esprit par son père, mais elle n'en était que plus belle. Elle avait la beauté chrétienne, la double poésie, la double vertu de l'Innocence et de l'Expiation... »⁵⁸⁶

Cada vez que se menciona a Calixte, se habla de su belleza cuyo nombre significa « la más bella ». Néel sueña con ella, pero su padre y los padres de Bernardine se oponen a esta relación:

« *La fille au prêtre* est diablement jolie, mais c'est *la fille au prêtre!* Puis, elle est malade. C'est, de plus, une sainte, un lis de pureté, dit le curé de Néhou, et, au fait, pour qu'il soit beau, ce lis-là, ce n'est pas le fumier qui a manqué, avec un tel père! »⁵⁸⁷

El físico de la joven se va degradando paulatinamente, además, su belleza es transitoria: « la tête de mort commença d'apparaître dans ce beau front »⁵⁸⁸. El carácter y el físico de Néel son descritos en varias páginas: « ses beaux yeux d'antilope, si fauves et si doux »⁵⁸⁹ presagian un temperamento sensible y apasionado, cuya belleza es inoperante al lado de Calixte. Cuando Néel se da cuenta de su rechazo, quiere conmovérsela arriesgando su vida para arrebatársela sus votos; Sombreal quiere aprovechar la belleza de Néel para luchar contra Dios:

« Ah! vous, vous êtes plus fort que moi! C'est à un cœur de femme que vous avez affaire, et à quel cœur! Vous pouvez réussir plus vite. Vous êtes beau, et vous avez l'amour qui est une seconde beauté par-dessus la première. Moi qui étais laid, gauche et pesant, j'ai bien su me faire aimer de la mère de Calixte, et Calixte est plus sensible encore que sa mère »⁵⁹⁰.

Barbey ha creado belleza en esta novela, pero una belleza con imperfecciones en la que quiere demostrar que puede ser más perfecta que la belleza en sí. Sombreal es feo, además, se le compara a un enorme orangután,

⁵⁸⁶ Id., pág. 920.

⁵⁸⁷ Id., pág. 1004.

⁵⁸⁸ Id., pág. 1202.

⁵⁸⁹ Id., pág. 917.

⁵⁹⁰ Id., pág. 1022.

pero es simpático. La fealdad se convierte en el atributo de los hombres libres, apasionados, originales... El escritor conocía la aversión de la gente hacia el depravado, y lo ha utilizado para aumentar la tensión en su novela. La belleza de los personajes los convierte en personas sacrificadas, son demasiado bellos para vivir, pero en el caso de Calixte, se trata de una víctima victoriosa, frente a la de Néel que es una víctima vencida.

En *Une Histoire sans Nom*, el tema no es la fealdad sino el papel perverso de la belleza, del deseo pervertido. Las difíciles relaciones entre una madre y su hija acaparan la atención, y la belleza no es utilizada del mismo modo que en los demás relatos. Barbey percibe que la impasibilidad es aún más dolorosa que la propia acusación de fealdad.

La belleza se considera como un poder mortal en *Une Page d'Histoire*:

« [...] leurs belles têtes, si belles qu'elle même, la brutale Tradition, les a trouvées belles, et que le seul détail qu'elle n'ait pas oublié, dans cette histoire psychologiquement impénétrable, tient à cette surprenante beauté »⁵⁹¹.

El escritor presenta a estos dos niños como gemelos, sin decirlo expresamente, busca que esta pareja fuera un mito. Los dos hermanos no eran gemelos, ella era cuatro años más joven que él, Barbey rechaza el parecido con los padres, que fueron cruelmente diabólicos, y retoma el tema de la relación entre padres e hijos, demostrando que este amor fue una consecuencia de su herencia.

En la novela *Ce qui ne meurt pas*, Allan posee una belleza parecida a la de Byron, es decir, una belleza andrógina. Yseult carece ya de todas las cualidades de belleza que antes poseía, por lo tanto, si el joven protagonista la quiere, tiene que aceptar su envejecimiento: « Et, en effet, elle avait la beauté d'une belle morte, mais qui n'est pas encore tombée sur le sol »⁵⁹². Las reflexiones de Barbey sobre el declive de la hermosura de la mujer, sobre el apogeo de la belleza de Allan y de Camille y sobre la evolución de ésta, dejan adivinar apreciaciones sobre la fealdad y la belleza. La condesa Yseult de Scudemor es la madre adoptiva

⁵⁹¹ Op. cit., tomo II, pág. 372.

⁵⁹² Id., pág. 393.

de Allan, su edad ha disminuido su belleza hacia los demás pero para Allan, es la más bella. La belleza no es nada más que uno de los resortes de la acción que decidirá lo que muere. Tras la descripción del carácter de Camille, El autor se interesa particularmente por su fealdad momentánea, que es lo sumo de la belleza:

« Camille, comme on le voit, était à cet âge où les jeunes filles ont le moins de charme et où elles cachent traîtreusement, sous les signes d'une puberté incertaine, et la maigreur des contours, ce fléau de beauté qui doit plus tard frapper les cœurs. Ne dirait-on pas que cet âge sans grâce est une première ruse involontaire de ces êtres, plus tard si sournoisement et si volontairement rusés? »⁵⁹³

Una constatación simple de la realidad es que la belleza perfecta impresionada pero no ofrece bienestar, tiene un aspecto frío que puede alejar el placer. Camille, que no era verdaderamente bonita, embellece por una razón de la que no es consciente:

« Cette beauté du bonheur qui frappait Mme de Scudemor, avait aussi frappé Allan, mais il ne la comprenait pas mieux. Quoiqu'il fût impossible de se méprendre sur l'énergie de l'amitié de Camille, il ne crut pas cependant être la cause de ces magnifiques rejaillissements du cœur dans la beauté d'une femme. Chose étonnante! Les hommes perdent de leur fatuité d'instinct à mesure que les sentiments dont ils sont l'objet acquièrent de véhémence. On se vante d'un caprice. On se tait d'une passion. Est-ce conscience de soi ou lâcheté?... Hélas peut-être l'une et l'autre. Allan n'eut point la vanité de penser juste sur le compte de Camille. Il l'admira comme il l'aimait. Mais il ne chercha pas plus le secret de sa beauté qu'il n'avait cherché à approfondir son amour »⁵⁹⁴.

La inconsciencia de la belleza de la heroína despierta el deseo de Allan, pero el deseo aislado se disipa y desaparece; por lo tanto, la belleza es una cualidad pasajera y superficial, y Allan escribe a la madre en estos términos: « Yseult, je suis las de ta fille. Toute cette chair me gêne à respirer auprès de moi,

⁵⁹³ Id., pág. 386.

⁵⁹⁴ Id., pág. 550.

la nuit. Toute cette âme me fatigue à torturer le jour [...]. Sa beauté ne lui a pas été une garantie »⁵⁹⁵.

Allan creyó seducir a Yseult, pero finalmente es víctima de la piedad de ésta y, sobre todo, del deseo de Camille. Desesperado por no ser correspondido por el amor de Yseult, se golpea con la cabeza en un ángulo de la chimenea, sobrevive y su belleza se intensifica por las cicatrices; estos defectos tienen cierta simetría con la cicatriz de Néel de Néhou en la frente y con la cruz de Calixte:

« Allan était assis sur le divan, à ses côtés, un bandeau noir au front, sombre couronne sur le clair de ses cheveux châtons, et qui donnait à sa physionomie quelque chose de froncé, de mutin, et de fragile tout ensemble, dont le charme était irrésistible. Elle allait y résister cependant »⁵⁹⁶.

Yseult explica a Allan que todo amor puede morir, incluso el amor paterno, pero Allan se convence de que la única piedad no muere en los corazones. Finalmente, la fría madre muere, transmitiendo su frialdad a su hija ilegítima:

« Allan admirait la beauté de sa fille, car déjà on pouvait deviner qu'elle serait belle, comme toutes celles (loi mystérieuse!) qui sortent d'unions furtives et coupables! »⁵⁹⁷

Esta aseveración nos conduce a pensar que la relación legítima supondría una descendencia de hijos feos. Después de una vida contaminada, la muerte de la madre es la única salida para que la hija sobreviva, es una muerte deseada.

Lo sumo de la belleza se encuentra en la adolescencia, es la edad en la que los dos sexos están aún no diferenciados, despertando deseo y permitiendo la imaginación. Todo relato donde el héroe es bello, éste experimenta una pesadilla: este tema de la belleza que empieza a ser feliz acaba en fracaso. Lo hemos analizado a lo largo de esta exposición y uno de los ejemplos más evidentes es el relato en el que el bello joven, sereno sobre el canapé, es seducido por la mujer.

⁵⁹⁵ Id., pág. 634.

⁵⁹⁶ Id., pág. 455.

⁵⁹⁷ Id., pág. 646.

Esta narración, que había empezado como un sueño, termina en angustia; por lo tanto, estos sueños de belleza son prohibidos y castigados.

El autor justifica la fealdad explicándola como algo bello, relativizando los cánones de la belleza; además, las nociones tradicionales de bello y de feo se invierten: la belleza enmascara la estupidez y la mediocridad, mientras que la fealdad es un rasgo para seres excepcionales. El creador nos invita a amar la fealdad, despreciando la belleza, que será motivo de destrucción. El escritor condena a las bellas celestes a la ingenuidad, a la infelicidad, denigra conscientemente la hermosura satirizándola, además desea que la muerte se lleve lo más bello. Sueña imaginando a jóvenes feos que merecen o merecerían esta belleza, pero la igualdad entre los personajes no es correspondida en algunos casos (*Le Cachet d'Onyx*, *Léa*, *La Bague d'Annibal*, *Ce qui ne meurt pas...*), por esta causa, frecuentemente, la belleza ama a la fealdad sin que sepamos el porqué: Ryno ama la fealdad de Vellini que se convierte en belleza y la desfiguración de la Croix-Jugan fascina a Jeanne.

7.3.2. Disimulación y engaño

La disimulación y la mentira son facultades esenciales en Barbey: a mayor misterio, mayor curiosidad. El secreto es tan primordial que el autor atribuye al engaño un sutil uso, cuya dimensión y repercusión son de una trascendental importancia. Con la utilización de asteriscos, falsos nombres, letras del alfabeto..., el escritor intenta, en la medida de lo posible, disimular la identidad de los héroes y nos invita a descubrir la verdadera personalidad de los mismos. La utilización de colores como el azul, el negro y el rojo obedece al designio de subrayar el satanismo de ciertos personajes, observándose en el conjunto de las novelas una gradación del azul al negro y del rosa al rojo intenso y ardiente. La vieja marquesa Guy de Ruy tiene los ojos « bleus, froids, et affilés »⁵⁹⁸; los de la duquesa son muy negros y cambian de color, la niña posee unos « grands yeux sombres »⁵⁹⁹ y unos cabellos « noirs avec des reflets d'amadou »⁶⁰⁰. Este paso del azul al negro corresponde a una intensificación de la frialdad y de la disimulación de los personajes.

⁵⁹⁸ Id., pág. 61.

⁵⁹⁹ Id., pág. 72.

⁶⁰⁰ Id., pág. 73.

Barbey advierte que las heroínas son excelentes disimuladoras, la « *petite masque* » es el sobrenombre evocador, concedido por Ravila a la hija de su amante, pues posee una devoción « *sombre, espagnole, Moyen Âge, superstitieuse* »⁶⁰¹, con un notable poder de disimulación. Facultad que le permite observar a los demás sin ser descubierta, y cuando Don Juan la sorprende mirándole de un modo amenazador, entiende que se ha dado cuenta del amor de su madre. Contrariamente a ellos, que no saben encubrir su juego, se encierra en sí misma, disimulando su horror hacia Don Juan. Contiene su sentimiento tan bien que su madre, celosa de todas las mujeres de su salón, confía en su hija, aunque le oculta lo que siente. El misterio planea alrededor de los personajes, las doce « *amphitryonnes* », también han descubierto la voluptuosidad de la disimulación:

« [...] l'idée de ce souper qui avait justement le mérite piquant du péché que la Napolitaine demandait à son sorbet pour le trouver exquis, la pensée enivrante de la complicité dans ce petit crime d'un souper risqué »⁶⁰².

No ser capaz de disimular equivale a debilidad, a una promesa de muerte, con lo que el escritor emite un juicio sobre su personaje: « *La marquise était de ces femmes qui ne savent rien cacher et qui, quand elles le voudraient, ne le pourraient pas* »⁶⁰³. La única ley « *aurevillienne* » es la capacidad de disimular, y la marquesa es incapaz de respetar esta norma, en efecto, Don Juan observa:

« *Lionne, d'une espèce inconnue, qui s'imaginait avoir des griffes, et qui, quand elle voulait les allonger, n'en trouvait jamais dans ses magnifiques pattes de velours. C'est avec du velours qu'elle égratignait!* »⁶⁰⁴

El cura de Saint-Germain-des-Près revela a la marquesa que su hija cree que está encinta, piensa que no viola el secreto de la confesión y que le ha pedido intervenir como mediador entre su madre y ella. El fingimiento de Don Juan se prolonga para que el escándalo de la revelación alcance unos límites insospechados, obteniendo el efecto deseado hasta el final del relato: las doce mujeres se

⁶⁰¹ Id., pág. 73.

⁶⁰² Id., pág. 64.

⁶⁰³ Id., pág. 71.

⁶⁰⁴ Id., pág. 71.

encierran en sí mismas, pensativas, más disimuladoras y misteriosas que la máscara y el cura.

Para Barbey, el hombre es mucho más torpe que la mujer en materia de disimulación, así, el doctor Torty, cuando reconoce a Hauteclaira como sirvienta de Mme de Savigny, advierte:

« Je passai, mais sans lui parler, car je ne lui parlais que le moins possible, ne voulant pas avoir avec elle l'air de savoir ce que je savais, ce qui aurait peut-être filtré à travers ma voix ou mon regard. Je me sentais bien moins comédien qu'elle, et je me craignais... »⁶⁰⁵

¿Hasta cuándo ocultará la complicidad culpable de Hauteclaira y de Serlon?: « Et je m'en revins, le doigt sur la bouche, bien résolu de ne souffler mot à personne de ce dont personne dans le pays ne se doutait »⁶⁰⁶; al final se decide a contar el secreto.

El título *Le Rideau Cramoisi* es revelador, el color rojo simboliza la pasión y el drama. La imagen de la cortina es trascendental, no es opaca, deja pasar la luz y permite distinguir las sombras. La realidad, en parte disimulada, interesa más que si es contemplada en toda su extensión, y la narración está predispuesta tanto para disimular como para ampliar el secreto. A lo largo de la lectura, tenemos la impresión de que el autor levanta los velos uno tras otro muy lentamente y que, al final, rechaza alzarlos todos.

Los nombres, los sobrenombres y los apellidos son una disimulación más que el escritor atribuye a los personajes. Albertine procede de Alberte, dos nombres que no tienen la misma connotación: el lado masculino de esta niña se expresa mejor cuando suprimimos el sufijo « -ine », demasiado femenino. Parece que los padres se dieron cuenta de su error en la elección de un nombre tan banal para este ser tan impasible:

« Mademoiselle Albertine, que ses parents appelaient Alberte, pour s'épargner la longueur du nom, mais ce qui allait parfaitement mieux à

⁶⁰⁵ Id., pág. 114.

⁶⁰⁶ Id., pág. 103.

sa figure et à toute sa personne, ne semblait pas plus la fille de l'un que de l'autre... »⁶⁰⁷

Brassard y Alberte enmascaran su conducta a los ojos de todos, y, a pesar de su edad precoz, la heroína ostenta un desmedido disimulo: coge por debajo de la mesa la mano de Brassard. La naturalidad de su cara permanece intacta cuando el joven pone sobre la mesa un billete y lo oculta « si naturellement, dans son corsage, devant ses parents, comme si elle y eût glissé une fleur! »⁶⁰⁸ Nadie puede sospechar que la joven, ordenada, que dedica su tiempo a bordar, se transforme por la noche en una voluptuosa amante. En un mismo nivel de disimulación, los padres de Alberte se ven obligados a admitir a un huésped con el pretexto de encubrir « quelque perte de fortune qu'ils voulaient cacher »⁶⁰⁹.

El nombre de Hauteclaira viene a ser la antítesis de la verdad: no es clara, pues un tal nombre anuncia un destino. Como doncella, el falso nombre de Eulalie es admirablemente bien elegido, tiene el sentido de hablar bien, pero Hauteclaira es todo lo contrario, no habla, es un excelente disfraz. El espeso velo o las mallas de su máscara de armas que no se quita jamás, la protege de las miradas indiscretas, queda como un misterio vivo para la mayoría del pueblo, sobre todo para las mujeres:

« Toute la journée, le fleuret à la main et la figure sous les mailles de son masque d'armes, qu'elle n'ôtait pas beaucoup pour eux, elle ne sortait guère de la salle de son père. Elle se montrait très rarement dans la rue, - et les femmes comme il faut ne pouvaient la voir que là ou encore le dimanche à la messe; mais, le dimanche à la messe, comme dans la rue, elle était presque aussi masquée que dans la salle de son père, la dentelle de son voile noir étant encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer. Y avait-il de l'affectation dans cette manière de se montrer ou de se cacher, qui excitait les imaginations curieuses?... Cela était bien possible; mais qui le savait? Qui pouvait le dire? Et cette jeune fille, qui continuait le masque par le

⁶⁰⁷ Id., pág. 32.

⁶⁰⁸ Id., pág. 39.

⁶⁰⁹ Id., pág. 30.

voile, n'était-elle pas encore plus impénétrable de caractère que de visage, comme la suite ne l'a que trop prouvé? »⁶¹⁰

Nos llama la atención la naturalidad de la heroína cuando es sorprendida en su faceta de disimulo, acto que el médico observa minuciosamente: « Elle ne sourcilla pas. Un petit tremblement, presque imperceptible, avait seulement passé dans les mains qui tenaient le plateau »⁶¹¹. Serlon sabe también fingir y se convierte en el doble de Hauteclair, que durante dos años viste el luto de manera « à confirmer l'idée publique qu'il était le plus excellent des maris, passés, présents et futurs... »⁶¹² Durante la enfermedad de su mujer, Serlon interpreta la comedia del marido atento, impaciente con la lentitud de la recuperación: « Il était là, le dos au feu, debout, l'air sombre et inquiet, à me faire croire qu'il aimait passionnément sa femme et qu'il la croyait en danger »⁶¹³. Por lo tanto, la personalidad de los dos amantes destaca por su poder de disimulación:

« Savigny et Hauteclair continuaient de jouer, avec la même perfection, la très difficile comédie que mon arrivée et ma présence en ce château n'avaient pas déconcertée »⁶¹⁴.

El orgullo ocasiona también la disimulación: la condesa de Savigny prefiere no denunciar a la pareja de asesinos, pues le costaría mucho ver deshonorado su apellido. En *La Bague d'Annibal*, Joséphine calcula y realiza zalamerías para casarse, y Aloys enmascara su amor para no decepcionar. Son las leyes del mundo y del orgullo los que imponen sus máscaras. También la duquesa de Sierra-Leona, en *La Vengeance d'une Femme*, no confía a nadie su proyecto antes de su huida:

« Je suis une Turre-Cremata. J'ai en moi la puissante dissimulation de ma race qui est italienne, et je me bronçais, jusque dans les yeux, pour qu'il ne pût pas soupçonner ce qui fermentait sous ce front de bronze où couvait l'idée de ma vengeance »⁶¹⁵.

⁶¹⁰ Id., pág. 94.

⁶¹¹ Id., pág. 104.

⁶¹² Id., pág. 121.

⁶¹³ Id., pág. 101.

⁶¹⁴ Id., pág. 110.

⁶¹⁵ Id., pág. 257.

La duquesa enmascara su amor hacia Esteban para que quede puro, pero más tarde, este mismo personaje rechaza la ocultación y es por venganza que se opone a todo disimulo y se convierte en una chica « pública »:

« Vous savez qui je suis, mais vous ne savez pas tout ce que je suis. Voulez-vous le savoir? Voulez-vous savoir mon histoire? Le voulez-vous? – reprit-elle avec une insistance exaltée. – Moi, je voudrais la dire à tous ceux qui viennent ici! Je voudrais la raconter à toute la terre! »⁶¹⁶

En otras novelas como *Le Dessous de Cartes* – el mismo título indica la noción de velo –, es una preocupación táctica la que conlleva al rechazo de la ocultación: « Se voiler, n'est-ce pas même une façon de se trahir? »⁶¹⁷ El personaje central de la novela, superior a todos los demás por su poder de disimulación, es la condesa de Tremblay, presentada desde su primera aparición como débil, pero tras esta máscara, es « froide à vous faire tousser »⁶¹⁸, de cuya personalidad no se sabe nada. Lo que la distingue de Marmor es que todas sus energías se concentran en una única pasión de matar, cuya constante voluntad consiste en disimularlo todo:

« Elle était mieux qu'indolente: elle était indifférente: aussi indifférente que Marmor de Karkoël quand il jouait au whist. Seulement, Marmor n'était pas indifférent au whist même, et dans sa vie, à elle, il n'y avait point de whist: tout était égal! »⁶¹⁹

Marmor es para ella un medio de conseguir su finalidad: la perfección en la disimulación. El fingimiento de su hija, Herminie, - « la rose de Stasseville » - es casi perfecto; a espaldas de todos, se convierte en la amante de Marmor. Como Mme de Stasseville, la condesa de Damnaglia posee la fuerza de contener también las pasiones y la felicidad, su espalda de mármol que se cubre de sudor lo confirma. También los personajes reunidos en casa de la baronesa Mascranny ocultan « de sérieuses expériences sous des propos légers et des airs détachés »⁶²⁰. A este propósito de disimulación colectiva, Barbey evoca:

⁶¹⁶ Id., pág. 245.

⁶¹⁷ Id., pág. 153.

⁶¹⁸ Id., pág. 146.

⁶¹⁹ Id., pág. 148.

⁶²⁰ Id., pág. 131.

« [...] ces drames cruels, terribles, qui ne se jouent pas en public, quoique le public en voit les acteurs tous les jours, une de ces *sanglantes comédies* comme disait Pascal, mais représentées à huis clos, derrière une toile de manœuvre, le rideau de la vie privée et de l'intimité »⁶²¹.

Pasaje capital que constituye una definición de la estética de la disimulación, apuntando a la provocación y al escándalo. El objetivo que se persigue es el de captar aún más la atención del lector y, en ocasiones, el relato apunta a cierta investigación policial, cuyo significado sólo es inteligible con posterioridad.

La Púdica es el sobrenombre asignado a la Rosalba, es una mujer por naturaleza ambivalente y su disimulación es notoria, oculta « les déportements du vice le plus impudent sous les déconcertements les plus charmants de l'innocence »⁶²². Reúne en su persona dos cualidades contrarias: una apariencia involuntaria de pudor y otra, de corrupción. No desvela nada de sus sentimientos, si tiene relaciones con todo el regimiento, lo consigue en secreto:

« Elle ne donnait pas prise sur elle ouvertement par sa conduite. Si elle avait un amant, c'était un secret entre elle et son alcôve. Extérieurement, le major Ydow n'avait pas l'étoffe du plus petit bout de scène à lui faire »⁶²³.

En *Léa*, Réginald debe encubrir su interés, su amor y el beso, mientras que Mme de Saint-Séverin y Amédée ocultan, hacia ella, su amor materno y fraternal por precaución. La sangre sobre la cara de la heroína es la que desenmascara a Réginald, atribuyéndole el aspecto de un asesino. Existe cierta simetría con *Ce qui ne meurt pas*: los numerosos sentimientos que suceden en los personajes, los obliga a un exagerado fingimiento.

Dorsay es presentado como un dandi en el relato *Le Cachet d'Onyx*, busca ocultar que no ama y pone como pretexto los celos para acabar con la relación, y a Hortense le impone la máscara del adulterio para justificar su

⁶²¹ Id., pág. 132.

⁶²² Id., pág. 219.

⁶²³ Id., pág. 215.

desamor. En *L'Amour Impossible*, Bérangère juega al amor con Maulévrier y éste, a su vez, disimula su amor hacia Mme de Anglure. Aimée de Spens enrojece de manera inexplicable en *Le Chevalier Des Touches*, y lo que podría ser un posible indicio de ocultación, al final, se sabe toda la verdad.

En *Une Vieille Maîtresse*, Mme de Flers, la abuela de la heroína, ostenta una bonita máscara de hipocresía, el protagonista finge el amor que siente hacia su mujer Hermangarde. Después de un principio embaucador, la correspondencia de Vellini hacia Ryno es auténtica y, enmascarándose, protege su amor para permanecer cerca de su amante.

En *Un Prêtre Marié*, somos testigos de un triángulo de disimulación entre los protagonistas: Calixte es secretamente carmelita para salvar a su padre, Sombreval disimula su ateísmo para ganarse a su hija y, finalmente, Néel interpreta dos comedias para quedarse cerca de Calixte.

El nombre de Mme de Ferjol es revelador en *Une Histoire sans Nom*, se llama Madelaine-Marguerite. Marguerite: la flor, la perfección. Madelaine: la pecadora arrepentida; efectivamente, el dualismo es uno de los rasgos dominantes del personaje. Este doble nombre de Marguerite-Madelaine lo posee también la joven Ravalet en *Une Page d'Histoire*, que desvela la doble vida de esta joven: atracción y condenación

A Barbey le gusta destacar las afinidades que existen entre el Diablo, padre del engaño por excelencia, y las mujeres hipócritas: « les femmes ont toutes par droit de naissance et de sexe: une immense faculté d'être fausse »⁶²⁴. Por esta razón, las mujeres practican el arte del engaño con una facilidad innata: « tout ce qui est mensonge leur va à merveille »⁶²⁵, afirma el narrador de *L'Amour Impossible*. Y más abajo ratifica esta misma idea: « Si tout homme ment, dit le sage, toute femme ment aussi, mais beaucoup mieux »⁶²⁶, esta característica femenina adquiere una extremada intensidad en *Les Diaboliques*. Las heroínas engañan constantemente con una naturalidad perfecta, la mentira es el fondo de su naturaleza, su razón de ser y su verdad. En el universo « aurevillien », el término « mentira » es sinónimo de naturalidad como el testimonio de este pasaje,

⁶²⁴ Op. cit., tomo I, pág. 153.

⁶²⁵ Id., pág. 56.

⁶²⁶ Id., pág. 59.

refiriéndose a la condesa de Stasseville: « Elle l'était comme on est blonde ou brune, elle était née *cela*. Aussi pratiquait-elle le mensonge au point d'en faire une vérité, tant elle était simple et naturelle, sans effort et sans affectation en tout »⁶²⁷. Los ejemplos son interesantes, en cuanto a la naturalidad en el engaño, hasta el punto de que el comportamiento de Alberte desconcierta al vizconde Brassard:

« Ceci me paraissait plus fort que ce que j'avais lu, que tout ce que j'avais entendu dire sur le naturel dans le mensonge attribué aux femmes, - sur la force de masque qu'elles peuvent mettre à leurs plus violentes ou leurs plus profondes émotions »⁶²⁸.

El engaño es tan natural que la asociación de ambos términos conforman una expresión reiterada en más de una ocasión, el narrador lo deja bien explícito en *Le Bonheur dans le Crime*:

« Savigny avait beaucoup moins qu'elle, lui qui aurait dû l'avoir davantage, la liberté, l'aisance, le naturel dans le mensonge; mais elle! ah! elle s'y mouvait et elle y vivait comme le plus flexible des poissons vit et se meut dans l'eau »⁶²⁹.

La sociedad decimonónica está sometida a la influencia de Satán, y la crítica del autor, con respecto a su siglo, es ambigua, condena esta época de engañosa. Desde su primera novela, los celos de Dorsay: « n'étai[en]t pas fille de la nature. La société l'avait produite et couvée, sous le mensonge et le sarcasme, dans le sein de l'un de ses enfants chéris »⁶³⁰.

En *Une Vieille Maîtresse*, el escritor se subleva con vehemencia contra « La société de la Restauration – cette société digne d'être anglaise, tant elle fut hypocrite »⁶³¹, y el vizconde de Prosny, aristócrata de nacimiento, no asume sus vicios y deja entrever una moralidad hipócrita.

⁶²⁷ Op. cit., tomo II, págs. 166-167.

⁶²⁸ Id., pág. 35.

⁶²⁹ Id., pág. 108.

⁶³⁰ Op. cit., tomo I, pág. 13.

⁶³¹ Id., pág. 214.

El engaño se practica y se vive en diferentes grados de profundidad y de intensidad, según las épocas y los individuos. La hipocresía que caracteriza la primera mitad del siglo diecinueve no es superficial, pertenece a los seres fuertes. Numerosos personajes « aurevilliens » mienten por piedad, afecto o amor, y el engaño es el medio de alcanzar su objetivo. La madre de Vellini, la duquesa de Cadaval-Aveïro, no pudiendo manifestar públicamente su dolor por la muerte de su amante, da muestra de una « sublime hypocrisie »⁶³². Mientras que otros personajes, lo practican por placer, sobre todo *Les Diaboliques*, a cuyas heroínas les procura un intenso regocijo. Palabras claves son mencionadas continuamente a lo largo de estas novelas: felicidad, impostura, hipocresía, regocijo, ocultación... El ideal de la felicidad satánica queda expresado desde el primer relato, donde la joven heroína inicia a Brassard en la voluptuosidad del engaño:

« Pendant ces six mois, tout ce que je compris, ce fut un genre de bonheur dont on n'a pas l'idée dans la jeunesse. Je compris le bonheur de ceux qui se cachent. Je compris la jouissance du mystère dans la complicité, qui, même sans l'espérance de réussir, ferait encore des conspirateurs incorrigibles »⁶³³.

La naturalidad de Alberte en la mentira le permite contener sus emociones y sus sentimientos; sus acciones (coger la mano del joven por debajo de la mesa familiar, acudir por la noche a su habitación, pasar por la habitación de sus padres) desafían la moral de la sociedad en la que vive. La desenvoltura con la que rompe el orden establecido explica su dominio sobre el capitán: es ella la que toma la iniciativa de la acción, la que le hace languidecer antes de la hora prevista. En cinco ocasiones, Brassard la compara al diablo « Je ne me donnai pas d'horreur factice pour la conduite de cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal »⁶³⁴.

Los amores vividos por los héroes de *Les Diaboliques* son todos ilegales y deben enmascararse bajo un engaño de conveniencia para afrontar la sociedad. De aquí nace una complicidad criminal entre los amantes, una sensación de misterio de la que sólo ellos saben el secreto y les procura un indecible y confuso regocijo. Barbey desvela raras veces a su lector este secreto profundamente

⁶³² Id., pág. 270.

⁶³³ Op. cit., tomo II, pág. 48.

⁶³⁴ Id., pág. 35.

oculto. Este tema del amor oculto lo experimenta también Mme de Ferjol en *Une Histoire sans Nom*:

« Elle aussi se souvenait, quand elle avait aimé, de s'être cachée. L'amour, cette pudeur farouche, devient si facilement un mensonge, et le plus voluptueusement infâme des mensonges. Avec quel horrible bonheur on se colle ce masque d'une menterie sur la figure brûlante qui va le dévorer, et qui ne laissera plus voir, quand il tombera en cendres, qu'une figure dévorée que rien jamais ne cachera plus! »⁶³⁵

La complicidad en el amor es uno de los temas satánicos más característicos de la obra « aurevillienne ». El escritor utiliza la ironía y la sátira para mostrar que la realidad es compleja, ya veíamos que la Rosalba parece ser la encarnación misma del pudor y de la honestidad; se entrega, en realidad, a todos los soldados de una compañía. La duquesa de *La Vengeance d'une Femme* actúa de la forma más desvergonzada, realmente es una dama noble que sacrifica su honor para vengarse de su marido.

El personaje satánico « aurevillien » es esencialmente reservado y pone todo su empeño en defender su misterio contra la sociedad. Para ello, recurre a la máscara para engañar conscientemente por odio o por amor; compromete su vida, y jamás se trata de una mentira vulgar, mezquina o de una hipocresía común. Sombreval entra al convento fingiendo su conversión, sólo tiene la preocupación de salvar a Calixte, que representa su única pasión. La impostura voluntaria de Sombreval carece de una banal hipocresía, el héroe explica al joven perdidamente enamorado de su hija, que su mentira no la sabe nadie. La voluntad que los personajes satánicos ponen para preservar su secreto es desmesurada:

« Quoi! Sombreval, l'athée Sombreval, rentré une fois dans les quatre murs de sa cellule, ne déboucle pas cette chape de plomb de l'hypocrisie que Dante fait porter aux hypocrites dans l'enfer et qu'ils portent aussi sur la terre »⁶³⁶.

⁶³⁵ Id., pág. 305.

⁶³⁶ Op. cit., tomo I, pág. 1168.

Alberte miente para ocultar que se va a encontrar con su amante y cuando sus progenitores la oyen por la noche, pone el pretexto de que « [e]lle était souffrante... Elle cherchait le sucrier sans flambeau, de peur de réveiller personne »⁶³⁷. La Púdica, cuando quiere hacer creer a Ydow que su hijo era el hijo del capitán Mesnilgrand: « Elle mentait. Elle n'avait jamais aimé un homme [...]. Elle mentait probablement encore »⁶³⁸. Barbey esboza un análisis de estas naturalezas femeninas que preferentemente son seres destinados a una convivencia oculta, apasionados por el misterio « et l'aimant jusqu'au mensonge, car, le mensonge, c'est du mystère redoublé, des voiles épaissis, des ténèbres faites à tout prix! »⁶³⁹ Este argumento va destinado a la condesa de Stasseville, es « une hypocrite de premier ordre »⁶⁴⁰, que a sus cuarenta años, es fría, incapaz de amor y de sentimiento. Impasible como Albertine y Hauteclair, es orgullosa y ejerce su voluntad en el engaño, siendo adepta a la mentira por la mentira:

« Je suis convaincu que, pour certaines âmes il y a le bonheur de l'imposture. Il y a une effroyable, mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe; dans la pensée qu'on se sait *seul soi-même*, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe, et dont on se rembourse les frais de mise en scène par toutes les voluptés du mépris »⁶⁴¹.

Muchos personajes son enigmáticos o hipócritas, son los que forman la trama de la historia, pero existen otros aspectos como esfinges y máscaras con connotaciones nefastas. Generalmente, los enigmas implican respuestas parciales, falsas mentiras, ambigüedades, engaños, fingimientos..., estos elementos estilísticos retrasan la solución. Toda realidad es doble en Barbey, la realidad profunda se enmascara bajo una realidad aparente: Sombreval oculta bajo una apariencia diabólica un amor filial absoluto.

En el relato *La Bague d'Annibal*, Joséphine hace « penser au Sphinx »⁶⁴², o es « simplement femme, ce jour-et-nuit dans la grande mascarade de la

⁶³⁷ Op. cit., tomo II, pág. 49.

⁶³⁸ Id., pág. 224.

⁶³⁹ Id., pág. 155.

⁶⁴⁰ Id., pág. 166.

⁶⁴¹ Id., pág. 155.

⁶⁴² Op. cit., tomo I, pág. 143.

vie...? »⁶⁴³ Aloys, que intenta seducirla, lleva también una máscara que se descubre en raros momentos. Estos dos sentimientos de desprecio y de orgullo contribuyen a desdeñar a Joséphine a pesar del amor que siente por ella.

Máscara, enigma y esfinge son términos claves que resumen la historia de *L'Amour Impossible*, en la que Mme de Gesvres es un « sphinx charmant »⁶⁴⁴ que por vanidad conquista al marido de su amiga Caroline de Anglure. La carta que le escribe exponiendo su actitud es lo que le provoca la muerte: « Tout le génie de la femme respirait dans ce repli épistolaire. C'était tout à la fois mensonge et perfidie, masque et stylet »⁶⁴⁵.

La relación que Ryno mantiene con Vellini se rompe con el matrimonio, pero la desafiante amante se prepara para la impostura: « Je n'ai rien, dit-elle, cachée, pensait-elle par sa volonté sous son frêle masque de batiste »⁶⁴⁶. El matrimonio provoca la ruptura de los dos amantes, mas sólo es provisional, vuelven juntos, y la ocultación es inapelable. Las preocupaciones transforman la cara del protagonista « car l'homme s'ennuie de ses douleurs comme de ses joies, [...] lui avaient posé sur les traits un masque dévasté qui faisait frémir »⁶⁴⁷. Hermangarde que es una « espèce de sphinx sans raillerie à force de beauté pure, de calme, de pudique attitude »⁶⁴⁸, no entiende este amor, mientras tanto, el amor gana: « Ils ont l'orgueil de la possession complète qui foule avec dédain tous les masques »⁶⁴⁹. La tensión de esta situación es tan angustiosa que Ryno estalla dirigiéndose a Vellini en estos términos:

« Mon courage est à bout... j'étouffe. Le front de ton Ryno n'a pas été fait pour tenir sous un masque. Un de ces jours, je le sens, le masque ou le front éclatera »⁶⁵⁰.

En la novela de *L'Enfermée*, se erige cierta fascinación por la máscara, la Croix-Jugan es « la formidable énigme »⁶⁵¹ con « la tête masquée de ban-

⁶⁴³ Id., pág. 144.

⁶⁴⁴ Id., pág. 46.

⁶⁴⁵ Id., pág. 60.

⁶⁴⁶ Id., pág. 244.

⁶⁴⁷ Id., pág. 490.

⁶⁴⁸ Id., pág. 220.

⁶⁴⁹ Id., pág. 304.

⁶⁵⁰ Id., pág. 502.

⁶⁵¹ Id., pág. 717.

delettes et de sang séché »⁶⁵²; y más tarde, cubierto de un « masque de cicatrices »⁶⁵³; lleva una vida misteriosa, enamorando locamente a Jeanne-Madelaine con « un masque rouge de sang extravasé »⁶⁵⁴.

Sombreval, en *Un Prêtre Marié*, es « inconnu tout d'abord de visage, grâce au masque que les années avaient moulé sur son angle facial »⁶⁵⁵, que se irá desvelando poco a poco. Néel percibe en Calixte « l'impiété qui rejetait le masque de silence sous lequel Sombreval la gardait toujours »⁶⁵⁶, está seguro de que la heroína no lo ama y el dolor « attachait à ce front impérieux [...] le masque sombre qu'on n'arrache pas quand on veut et dans lequel elle cadenasait les têtes les plus fières »⁶⁵⁷. Cuando se pone a la luz la revelación del sacrilegio de Sombreval, los personajes, que lo rodean, encuentran la muerte.

El engaño es el denominador común de la mayoría de los personajes centrales de *Les Diaboliques*, que lo manifiestan mediante la máscara. Brassard y Alberte enmascaran su conducta a los ojos de todos, Don Juan lleva su máscara con cierto desaire y traslada esta máscara a la niña que cree que lo ha desenmascarado; además, Don Juan, que la considera una « petite masque », se sorprende:

« [...] « la petite masque », dont la grande bouche avait un joli sourire pour tout le monde, recueillait, repliait son sourire pour moi, fronçait âprement ses sourcils, et, à force de se crisper, devenait d'une « petite masque », un vrai masque [...] qui semblait, quand ma main passait sur son front, porter le poids d'un entablement sous ma main »⁶⁵⁸.

Hauteclair es descrita en todo su misterio y vive mucho tiempo enmascarada, la condesa de Stasseville es comparada « à certains monstres au visage et au sein de femme »⁶⁵⁹, y, en una de las partidas, el narrador se da cuenta de que Marmor es un personaje que aparentemente engaña y que tiene « un masque de

⁶⁵² Id., pág. 593.

⁶⁵³ Id., pág. 658.

⁶⁵⁴ Id., pág. 658.

⁶⁵⁵ Id., pág. 886.

⁶⁵⁶ Id., pág. 1015.

⁶⁵⁷ Id., pág. 1154.

⁶⁵⁸ Op. cit., tomo II, pág. 73.

⁶⁵⁹ Id., pág. 154.

verre »⁶⁶⁰. Marmor guarda sus secretos y su espíritu es comparado a una « boîte de poison asiatique »⁶⁶¹; la Púdica lleva una máscara en su cuerpo, una apariencia involuntaria de pudor, una esfinge; y la duquesa, para vengarse de su marido, se despoja de su máscara: « On eût juré d'un masque tombé, et que la vraie figure, la vraie personne reparaisait »⁶⁶².

Riculf, en *Une Histoire sans Nom*, es uno de los mayores embaucadores de todos los personajes masculinos del universo narrado de Barbey. La mayúscula de la palabra « Enfer » subraya la idea de esencia, incluso se personifica, y, según el predicador, el diablo está en el centro del rebaño. El enigmático cura Riculf, « cet effrayant Sphinx en froc, qui pendant quarante jours, avait vécu impénétrable à côté d'elle »⁶⁶³, es el responsable de este drama. En esta novela, hallamos la misma estructura que en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: Mme de Ferjol proyecta sobre su hija una máscara psicológica, pero es sólo apariencia, ella misma se culpa y recuerda:

« Avec quel horrible bonheur, on se colle ce masque d'une menterie sur la figure brûlante qui va le dévorer, et qui ne laissera plus voir, quant il tombera en cendres, qu'une figure dévorée, que rien ne cachera plus! »⁶⁶⁴

Para disimular el embarazo de su hija:

« C'était elle qui, au moment de sortir, lui entortillait la tête dans un voile épais – dût Lasthénie étouffer là-dessous! – pour cacher ce *masque qu'elle avait vu* et qu'elle n'eût pas mieux caché, quant il aurait été une lèpre... »⁶⁶⁵

Y no sólo disimulaba cara, sino que ocultaba su vientre « qui aurait tout révélé aux regards les moins observateurs »⁶⁶⁶. La inocente Lasthénie, enigma en

⁶⁶⁰ Id., pág. 161.

⁶⁶¹ Id., pág. 150.

⁶⁶² Id., pág. 248.

⁶⁶³ Id., pág. 304.

⁶⁶⁴ Id., pág. 305.

⁶⁶⁵ Id., págs. 317-318.

⁶⁶⁶ Id., pág. 318.

sí, acaba por suicidarse, se asfixiaba bajo la máscara de culpabilidad y de odio que le imponía su progenitora.

En *Ce qui ne meurt pas*, Yseult de Scudemor ha vivido pasiones que le han arrancado el corazón y ha intentado ser indolente: « Souvent une larme que mon cœur n'avait pu ravalier, sillonnait de sa trace brûlante le masque de bronze que je m'étais mis »⁶⁶⁷, siempre se comporta con rigidez, pero Allan la ama y no lo oculta. Yseult, queriendo detener este amor, elabora una pequeña comedia: « Un homme fort lui eût cassé son masque sur la figure et mis à un, comme un ver, son âme devant lui »⁶⁶⁸. Para entregarse a él, se somete a un martirio moral en el que la imagen de la esfinge queda bien definida:

« Elle ressemblait aux sphinx du lit par son profil grec, l'ouverture de l'angle facial, et son immobilité rigide dans la pâleur profonde de sa chair, comme eux dans le vert de leur bronze. Mais là s'arrêtait l'analogie, car, nul mystère railleur ne louait sur sa lèvre. Nulle impénétrabilité ne fermait son front. Hélas! Il y apparaissait quelque chose de plus triste encore. Il y apparaissait de l'anéanti! »⁶⁶⁹

Pero esta situación se convierte en una tortura y no consigue mantenerse insensible; por lo tanto, toma la determinación de fingir que lo ama, pero Allan se percata y el engaño lo decepciona: « La femme comprit qu'un sentiment vrai terrassait l'hypocrisie d'un masque de voix, de regards, de caresses, plus impénétrable qu'un masque de fer »⁶⁷⁰. A los insultos de Allan responde: « Vous avez bien vu qu'il y avait un masque, mais vous n'avez pas vu ce qui était dessous »⁶⁷¹, pues esta piedad es portadora de desgracias. Camille, la hija de Mme de Scudemor, embosca su verdadera naturaleza vistiéndole el día de su boda la flor de un naranjo, símbolo de la virginidad que ha perdido.

Barbey estuvo influenciado por el movimiento realista, pero la imagen de la realidad que ofrece no es estática sino problemática. El valor de estas novelas reside más en la interrogación de la realidad que en su descripción, forzando la

⁶⁶⁷ Id., pág. 484.

⁶⁶⁸ Id., pág. 399.

⁶⁶⁹ Id., pág. 497.

⁶⁷⁰ Id., pág. 516.

⁶⁷¹ Id., pág. 518.

participación activa del lector. Una argumentación, frecuentemente defendida por el autor, es que la vida se fundamenta en una máscara y sólo un encuentro, una circunstancia, la pueden desvelar. Cada una de las historias presenta una apariencia engañosa y una verdad oculta, y la realización de la búsqueda se efectúa por el paso de la primera a la segunda. Pero la verdad no se oculta totalmente, de lo contrario, la investigación sería imposible; el silencio o la mentira acaban por ser vencidos, sólo la comunicación absoluta exige la muerte de quien detiene el secreto o el asesinato de un(a) rival. Si los héroes diabólicos, sobre todo las heroínas, sostienen lo natural por mentira, « las celestes » no saben ocultar.

7.3.3. Carácter conquistador

En la obra de Barbey d'Aurevilly, las heroínas son la encarnación de una fuerza superior, y este poder estalla con una violencia inusitada en determinadas circunstancias. En relación con el hombre, el escritor ha hecho de la mujer una criatura del demonio; en cuyo caso, el orgullo, la sed de poder y de dominación son vicios espirituales que conllevan una búsqueda, una indagación que origina la perdición del hombre. Una de las características más generalizadas es la oposición siempre de dos mujeres: ángel y demonio a la vez, permitiendo la creación de una historia, y el héroe se mueve en esta dualidad. Muchas heroínas representan la mujer terrible, ellas son las que conquistan. En efecto, la Púdica, en *À Un Dîner d'Athées*, « cette singulière catin arrosée de pudeur par le Diable »⁶⁷², es una especie de Don Juan femenino que « elle jeta le mouchoir à qui lui plut »⁶⁷³, encarnando esta dualidad irreconciliable:

« [...] à la composition diabolique de son être [...], qui faisait d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure d'une des plus célèbres madones de Raphaël »⁶⁷⁴.

No sólo es diablo, condenada a la dualidad, sino también mujer estatua ya que, la primera vez que se ofrece a Mesnilgrand, se asemeja, « sous sa nuée

⁶⁷² Id., pág. 218.

⁶⁷³ Id., pág. 214.

⁶⁷⁴ Id., pág. 213.

blanche, à une statue de corail vivant »⁶⁷⁵; lleva en sí su propia destrucción y la de su amante. También la duquesa de Sierra-Leona vive la misma contradicción: pureza y prostitución.

El carácter conquistador de los personajes femeninos interviene en hombres como Brassard y lo confiesa voluntariamente: « prendre une femme [...] en ce temps-là, j'en étais parfaitement incapable... Aussi ne fut-ce pas une femme qui fut prise ici: ce fut moi! »⁶⁷⁶ Don Juan no entiende nada en el amor del que es objeto, Marmor inspira más pasión de la que demuestra y Savigny se deja conquistar por Hauteclair.

La mujer es sinónimo de lujuria, de pecado original, y, sobre todo, de trampa, hasta el punto de que es la que hace sucumbir al ser contrario en el pecado. El ideal de mujer que el autor crea tiene que ser diabólica, pero a la misma vez perfecta, es el caso de Hauteclair, que conserva una eterna juventud; para ello, extingue los efectos destructores del tiempo. En una descripción fundamentalmente física de Hauteclair, se alude a Clorinda por sus formas y por su actitud belicosa, confiriendo al personaje una vida intensa. Las alusiones a personajes históricos evocan culturalmente las « Circassiennes » por la finura de su cintura:

« [...] une de ces tailles que les Circassiennes n'obtiennent qu'en emprisonnant leurs jeunes filles dans une ceinture de cuir, que le développement seul de leur corps doit briser, Hauteclair Stassin était sérieuse comme une Clorinde »⁶⁷⁷.

Frente a ella, el hombre, presentado como un « afeminado », se encuentra conquistado, sometido, dado que Hauteclair, mujer de esgrima, tiene a Serlon bajo la dominación de su arma, que es también la de su conquistadora sensualidad. El demonio le permite alcanzar alegremente lo que Barbey consideraba la línea de fuego de los treinta años, dotándola de una juventud eterna; en su persona nada se altera: su belleza, su resplandor y su fuerza provocadora permanecen intactos.

⁶⁷⁵ Id., pág. 216.

⁶⁷⁶ Id., pág. 24.

⁶⁷⁷ Id., pág. 95.

Las heroínas tienen un mismo comportamiento, transforman al amante en impotente, y la temática de la mirada testifica esta relación de fuerza y de poder. Alberte mira al héroe-narrador « avec deux yeux noirs, très froids »⁶⁷⁸, cuya actitud con su « air impassible, très difficile à caractériser » y que « vous clouait... de surprise, sur place »⁶⁷⁹, es hartamente sugestiva. Alberte subyuga y domina al narrador, convertido en víctima por una fascinación diabólica y, desde este mismo instante, Brassard se convierte en presa de una mirada mortífera:

« La bouche s'entrouvrit... mais les yeux noirs, à la noirceur profonde, et dont les longues paupières touchaient alors mes paupières, ne se fermèrent point, - ne palpitérent même pas; - mais tout au fond, comme sur sa bouche, je vis passer de la démence! »⁶⁸⁰

Brassard queda paralizado de por vida después de su aventura con Alberte, cuya conquista desesperada está sujeta a la destrucción.

Fría y contráctil, Mme de Stasseville, con ojos garzos, mata a través de su mirada por la fascinación que ejerce sobre su víctima. El carbúnculo fúnebre está en el centro de la novela, el diamante de Mme de Stasseville se identifica con la mirada de una serpiente:

« A un certain moment de la partie, et par le fait d'un mouvement de Mme du Tremblay de Stasseville pour relever ses cartes, une des pointes du diamant qui brillait à son doigt rencontra, dans cette ombre projetée par la persienne sur la table verte, qu'elle rendait plus verte encore, un de ces chocs de rayon, intersectés par la pierre, comme il est impossible à l'art humain d'en combiner, et il en jaillit un dard de feu blanc tellement électrique, qu'il fit presque mal aux yeux comme un éclair »⁶⁸¹.

El fulgor fascinante y ofensivo del diamante que interrumpe la partida de cartas, intensifica la mirada de la condesa, comparada a « deux étoiles fixes »,

⁶⁷⁸ Id., pág. 30.

⁶⁷⁹ Id., pág. 31.

⁶⁸⁰ Id., pág. 45.

⁶⁸¹ Id., pág. 159.

« deux émeraudes striées de jaune »⁶⁸²; todo sucede « comme si le scintillement de la pierre homicide eût été la palpitation de joie du meurtrier »⁶⁸³. Herminie, también vaciada de sangre, es víctima del diamante de la serpiente infernal. Si es menos ogro que la condesa, Marmor de Karkoël no deja de ser fiero: su boca llama la atención del lector, desvelando su profunda personalidad en la mirada: « Quand il souriait, son regard ne souriait pas, et il montrait des dents d'un émail de perles »⁶⁸⁴.

La duquesa de ***, madre de la « petite masque » en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, tiene los ojos más negros « de tout le faubourg Saint-Germain »⁶⁸⁵, y exhibe un rubí en la frente « avec ses deux yeux incendiaires dont la flamme empêchait de voir la couleur, comme un triangle de trois rubis »⁶⁸⁶. La llama diabólica en la mirada es un aspecto muy significativo en los dos personajes centrales, y entre ellos existe cierta reciprocidad negativa en el cruce de sus miradas. En un primer momento, la mirada de Ravila es recibida por la niña como una bala en la espina dorsal, éste la sorprende con una mirada de espía « noir et menaçant »⁶⁸⁷, que le produce cierto horror.

En *L'Ensorcelée*, la madre Mahé retiene del cura la imagen de « ses yeux fixes, qui auraient mieux valu que mes vieux soufflets pour allumer mon fagot »⁶⁸⁸; los campesinos de Blanchelande los asimilan al fuego infernal: « deux soupiraux de l'enfer: la bouche en feu du four du Diable »⁶⁸⁹, y en la visión final del cura: « Les yeux seuls y étaient vivants, comme dans une tête de chair, et ils brûlaient comme deux chandelles »⁶⁹⁰. Finalmente, su persona se convierte en un fuego sagrado⁶⁹¹.

⁶⁸² Id., pág. 145.

⁶⁸³ Id., pág. 163.

⁶⁸⁴ Id., pág. 141.

⁶⁸⁵ Id., pág. 66.

⁶⁸⁶ Id., pág. 70.

⁶⁸⁷ Id., pág. 72.

⁶⁸⁸ Op. cit., tomo I, pág. 715.

⁶⁸⁹ Id., pág. 725.

⁶⁹⁰ Id., pág. 739.

⁶⁹¹ J. Petit observa: « L'assimilation de Jéhoël à Satan est bien facile à faire. A plusieurs reprises dans ce récit, le romancier l'a comparé à un archange; il lui a attribué un pouvoir diabolique, de l'orgueil et une insensibilité infernale. C'est par orgueil, comme Satan, que Jéhoël tombe, et non par amour. Il semble même, comme Satan encore, incapable d'aimer. Mais comme l'archange déchu – et son horrible blessure est d'une certaine manière la marque de cette déchéance – il a gardé toute sa séduction ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1377.

Los ojos de Mme de Gesvres, en *L'Amour Impossible*, se caracterizan por hechizar y manifestar cierta frialdad: « Tout un ordre de sentiments manquait à ce regard d'une flamme si noire »⁶⁹². El resultado es que el conde de Maulévrier no puede amar a otra mujer y queda subyugado a su maleficio: « On eût dit qu'en l'aimant il avait contracté, pour les autres, la cruelle impossibilité d'aimer dont il avait été la victime »⁶⁹³.

La descripción física del padre Riculf, en *Une Histoire sans Nom*, no es la que correspondería a un fraile de su orden, su mirada lo delata: « son regard qui ne demandait pas qu'on l'excusât d'être capucin, n'avait rien de l'humilité volontaire de son Ordre »⁶⁹⁴. Siembra por donde va la duda y la muerte, provoca la condena de figuras angélicas y guarda la llave de un enigma que jamás revelará: « [II] était resté naturellement et strictement fermé sur lui-même. Quels avaient été son passé? sa vie? son éducation? sa naissance? »⁶⁹⁵ La intensidad del misterio aumenta con esta serie de preguntas y con la siguiente descripción: « l'homme était de marbre, et, comme le marbre, glacé, impénétrable et poli »⁶⁹⁶. No se sabe nada cuando llega, ni cuando se marcha, su salida es ambigua, costumbre simbólica de los Capuchinos que vienen y se marchan como ladrones, « comme la Mort et Jésus-Christ »⁶⁹⁷.

La llama que anima a Vellini se vislumbra a través de su cuerpo, de sus ojos: « Le brasier dévorant était pâle en comparaison du feu qui lui sortait par les yeux »⁶⁹⁸. Es evidente que, mediante esta cuestión de la mirada, se desprende una temática del fuego violento, puramente diabólico. Su mirada connota muerte y el poder de su mirada cautiva a Ryno: « elle me fixa avec ses yeux fascinateurs, qui m'entrèrent dans le cœur comme deux épées torsées »⁶⁹⁹, además deslumbra al narrador: « Son regard fixe et profond, était si chargé du magnétisme inexplicable qui n'a pas même besoin d'un autre regard pour fasciner »⁷⁰⁰. Se trata del maleficio, del embrujo y más aún, de petrificación: el poder de su mirada hipnotiza, inmoviliza, destruye al que se deja seducir. Por naturaleza, su mirada es

⁶⁹² Id., pág. 47.

⁶⁹³ Id., pág. 131.

⁶⁹⁴ Op. cit., tomo II, pág. 271.

⁶⁹⁵ Id., pág. 293.

⁶⁹⁶ Id., pág. 293.

⁶⁹⁷ Id., pág. 288.

⁶⁹⁸ Op. cit., tomo I, pág. 249.

⁶⁹⁹ Id., pág. 277.

⁷⁰⁰ Id., pág. 342.

« vampírica », sus ojos « vous suçaient le cœur en vous regardant »⁷⁰¹, aniquilando al prójimo por su poder devastador⁷⁰². Hermangarde, el día de su boda, vive esta misma sensación: « [Elle] sentit la lourdeur oppressive sur ses candides et suaves épaules, voilées de la brume des dentelles »⁷⁰³. Pero el enfrentamiento entre ambas adversarias no se demora por más tiempo y lo exteriorizan a través de las miradas:

« Ses yeux bleus [d'Hermangarde], éclairés d'une expression qu'ils n'avaient jamais eue, - cette espèce d'yeux qui sont si terribles, quand il s'allume dans leur azur le phosphore des cruelles colères, - tombaient par-dessus le feu qui flambait entre elles, sur cette femme mystérieuse qu'elle haïssait d'une haine inexplicable, et qui, pour toute réplique, lui renvoyait un de ces longs regards indolents, tranquilles, endormis dans leur lumière noire, comme les tigres parfois nous en jettent de leur oblique prunelle d'or. C'était un effroyable duel que ces deux regards! »⁷⁰⁴

Finalmente, vence Vellini, como era de esperar, y desde entonces, Hermangarde cae enferma y no se recupera. La mirada de la heroína, implacable, petrificada, agresiva, desafiante... no sólo triunfa con su adversaria, sino también con Ryno:

« Le fait est que la Malagaise avait tourné les yeux sur moi, - des yeux fixes aux cils immobiles, dardant le mépris, le courroux froid, l'offense. Entre hommes, un tel regard valait un coup d'épée, entre homme et femme, il valait un regard pareil. Je le lui jetai. Mais en vain. L'œil fauve de la Malagaise resta, sous le mien, ferme et altier »⁷⁰⁵.

Todos los encuentros entre los dos personajes están determinados por la fatalidad de la mirada. En la ópera Ryno, sólo percibe sus dos ojos de tigre, falsos

⁷⁰¹ Id., pág. 296.

⁷⁰² En este sentido, Jean-Pierre Vernant confirma la destrucción de la mirada: « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort. Dévisager Gorgô c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre, aveugle et opaque ». VERNANT, J. P.: *La mort dans les yeux*, « Textes du XX ème siècle », Hachette, Paris, 1985, pág. 80.

⁷⁰³ Op. cit., tomo I, pág. 342.

⁷⁰⁴ Id., pág. 449.

⁷⁰⁵ Id., pág. 268.

y fríos por encima de su enorme abanico de satén negro. No obstante, la recuperación de Ryno se relaciona con la moderación de la mirada de Vellini, convertida en « une douceur inconnue »⁷⁰⁶. El héroe no está libre de elegir su pasión, queda absorbido por sus poderes infernales:

« Y avait-il entre mon âme et son terrible regard des influences mystérieuses qu'on dit exister entre les éléments et les astres?... Je ne sais... mais quand je ressentis peser lourdement sur mes yeux cet étrange œil noir si profond que, comme celui de certaines sorcières de la Thrace, il semble doublé de deux prunelles, il se remua pesamment aussi au fond de moi le bitume d'une mer morte de passions, de ferments, de rêves que le temps y avait engloutis, et qui dormaient là, comme des débris des villes coupables, sous leurs eaux torpides et croupies »⁷⁰⁷.

La capacidad conquistadora de los personajes se desarrolla en un impetuoso poder de superioridad, subyugando al rival. El deseo de conocimiento, el orgullo y la soberbia, he aquí las armas por las que el demonio pretende manifestar su presencia y exhibir la fuerza de su seducción, persuasión que se revela en el siguiente título.

7.3.4. Seducción

La obsesión por el color rojo representa un artífice de seducción para Barbey, y es fundamental en el conjunto de la obra narrativa. El motivo tiene una connotación diabólica, la pasión que despiertan los personajes, voluntaria o involuntariamente, se sitúa siempre al margen de la legalidad. El vestido de Vellini, el delantal púrpura de Jeanne, las medias rojas de Marguerite de Ravalet... son símbolos de rebeldía contra el orden establecido. Numerosas heroínas destacan por sus adornos escarlatas: los rubíes de Hortense ondean sobre su cabeza, en su cuello, en sus brazos, contrastando con su vestido carmesí; el esplendor de la madre de la « petite masque » destaca por un rubí en su frente, Léa tiene un gran chal de color cereza que envuelve su cintura, Alberte se cubre con « un châle a raies rouges et blanches »⁷⁰⁸ que recuerda « le magnifique châle turc

⁷⁰⁶ Id., pág. 296.

⁷⁰⁷ Id., pág. 516.

⁷⁰⁸ Op. cit., tomo II, pág. 41.

à larges raies blanches, écarlate et or »⁷⁰⁹ de la duquesa de Sierra-Leona, que viste también un sombrero de plumas rojas; Mme de Gesvres « était là, pâle et sombre sous les larges bandes de velours d'un pourpre foncé qu'elle avait nouées dans ses cheveux »⁷¹⁰; la frente de Calixte exterioriza constantemente un turbante rojo para disimular la cruz. Estas mujeres que se sienten atraídas por el color rojo, son mujeres a las que les gusta el poder, son dominantes, y sus amantes no resisten a « cette nuance d'incarnat »⁷¹¹.

Cuando un personaje « aurevillien » está con un pie en el infierno, el amor que suscita a otra persona sólo puede estar corrompido y, consecuentemente, pudre el corazón de aquél o de aquélla que es objeto de este amor. El amor no ocupa un lugar sereno ni feliz, incluso se rebela; es un sentimiento imposible para Jéhoël de la Croix-Jugan y de perdición para Jeanne Le Hardouey:

« J'aime un prêtre; j'aime l'abbé Jéhoël de la Croix-Jugan! [...] Oh! Je l'aime, et je suis damnée; [...], car c'est un crime sans pardon que d'aimer un prêtre! Dieu ne peut pas pardonner un tel sacrilège! Je suis damnée! Mais je veux qu'il le soit aussi, Je veux qu'il tombe au fond de l'enfer avec moi. L'enfer sera bon alors! Il me vaudra mieux que la vie »⁷¹².

El diablo desempeña una función preponderante en todo lo que acontece en esta novela, encuentra su realización, su personificación en la persona del protagonista, que tiene « plutôt l'air d'un diable que d'un prêtre »⁷¹³. Un magnetismo diabólico, de seducción, emana de su persona, que inspira superioridad y fascinación, y cuya supremacía es una seducción irresistible. Pero Satán es también una criatura piadosa, fascinante y encantadora, pues Jacques Petit tiene razón cuando asevera en el prólogo: « Satan est ombre et lumière, il garde dans sa chute la séduction de sa beauté première »⁷¹⁴.

Los héroes satánicos « aurevilliens » se manifiestan como tentadores, cuyo carácter primordial es la seducción. En la primera novela, *Le Cachet d'Onyx*,

⁷⁰⁹ Id., pág. 234.

⁷¹⁰ Op. cit., tomo I, pág. 115.

⁷¹¹ Op. cit., tomo II, pág. 220.

⁷¹² Op. cit., tomo I, pág. 668.

⁷¹³ Id., pág. 625.

⁷¹⁴ Id., pág. 30.

Dorsay conduce a Hortense a la ruina en el acto de lacrar sus partes genitales, paralela actuación de perdición es la que emprende Riculf con Lasthénie. El encanto de estos sujetos lo hallamos en el enigma, su seducción absoluta las tienta. La cara de la Croix-Jugan es absolutamente fea, es una máscara literalmente esculpida en su piel, malogrando su verdadero rostro y perdiendo su identidad innata. Las cartas son para Marmor de Karkoël esa máscara de la que no se puede despojar, le sirve para disimular y ocultar su alma, esta falta de identidad se esconde en un anonimato impenetrable, y de ahí surge su atracción: « Etaient-elles [les cartes] une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme? Je l'ai toujours cru, quand je l'ai vu jouer comme il jouait »⁷¹⁵. El diablo parece venir « du bout du monde »⁷¹⁶ y se introduce en la alta sociedad de Valognes bajo los rasgos de Marmor, que juega admirablemente a las cartas. Su poder de seducción en esta pequeña ciudad, aislada y animada por una sola pasión - « el whist » -, no sólo se realiza sobre la sociedad sino sobre los individuos y, concretamente, sobre uno de los narradores aún adolescente: « Mon chef, à moi, eût été Karkoël »⁷¹⁷. Incluso su fisonomía le atrae:

« Il s'était souvent mêlé à nos récréations gymnastiques, à mes frères et à moi, et il avait déployé devant nous une vigueur et une souplesse qui tenaient du prodige. Comme le duc d'Enghien, il sautait en se jouant une rivière de dix-sept pieds. Cela seul, sans doute, devait exercer sur la tête de jeunes gens comme nous, un grand attrait de séduction »⁷¹⁸.

El poder de seducción que ejerce sobre sus adversarios llega hasta secuestrarlos y « fecundarlos »:

« Toute suprématie quelconque est une séduction irrésistible, qui procède par rapt et nous emporte dans son orbite. Mais ce n'est pas tout. Elle vous féconde en vous emportant »⁷¹⁹.

Los diferentes actos seductores por parte del escocés lo convierten en el alma de la microsociedad de Valognes y su abandono la modifica en un « spleen

⁷¹⁵ Op. cit., tomo II, pág. 151.

⁷¹⁶ Id., pág. 149.

⁷¹⁷ Id., pág. 158.

⁷¹⁸ Id., pág. 158.

⁷¹⁹ Id., pág. 143.

affreux [... qui] tomba sur elle comme un sirocco maudit et la fit ressembler davantage à une ville anglaise »⁷²⁰.

La temática de la mano fascinante es un aspecto que la literatura fantástica ha utilizado frecuentemente, citemos a Maupassant: *La Main*, instrumento que se venga y mata. En Barbey, es un medio a través del cual se crea una cierta seducción en un sentido nefasto, peligroso, incluso mortal. Marmor de Karkoël, en su primera aparición en el salón de Mme de Beaumont, seduce a las chicas con sus manos, sobre todo por su habilidad:

« M. de Karkoël venait de se déganter. Il avait tiré de leur étui de chamois parfumé des mains blanches et bien sculptées, à faire la religion d'une petite maîtresses qui les aurait eues, et il donnait les cartes comme on les donne au whist, une à une, mais avec un mouvement circulaire d'une rapidité si prodigieuse que cela étonnait comme le doigté de Liszt. L'homme qui maniait les cartes ainsi devait être leur maître... Il y avait dix ans de tripot dans cette foudroyante et augurale manière de donner »⁷²¹.

El campo semántico de las manos lo demuestra: « déganter », « mains », « doigté », « manier », por lo tanto, existe seducción y posesión, convirtiéndose no sólo en experto en cartas, sino también en el amor. De esta fascinación pasional, las mujeres de Stasseville son víctimas, puesto que las hechiza. La descripción de las manos de la condesa es análoga a la de Marmor, lo que corrobora la complicidad entre ambos:

« Cet influx de la volonté sommeillant circulait [...] *puissanciellement* jusque dans ses mains, aristocratiques et princières pour la blancheur mate, l'opale irisée des ongles et l'élégance, mais qui, pour la maigreur, le gonflement et l'implication des mille torsades bleuâtres des veines, et surtout pour le mouvement d'appréhension avec lequel elles saisissaient les objets, ressemblaient à des griffes fabuleuses, comme l'étonnante poésie des Anciens en attribuait à certains monstres au visage et au sein de femme »⁷²².

⁷²⁰ Id., pág. 151.

⁷²¹ Id., pág. 142.

⁷²² Id., pág. 154.

La condesa también sabe manejar sus manos, los verbos « circulait » y « saisissaient » connotan fuerza, agresividad y asesinato, y en este sentido, las manos de ambos los delatan y los culpabilizan de la muerte de la niña.

Seducir y dominar a los demás, estando en las tinieblas sin ser identificado, es un deseo parecido al de un « voyeur », la disimulación de la identidad de los héroes « satánicos » conduce al placer sádico que se convierte en posesión. La evocación de la joven Sibylle, hija de la baronesa Mme de Mascranny, se hace insistente:

« Lui, qui vivait si près de cette jeune âme, en connaissait les curiosités et les peurs; car, pour toutes choses, elle avait l'espèce d'émotion que l'on a quand on plonge les pieds dans un bain plus froid que la température et qui coupe l'haleine à mesure qu'on entre dans la saisissante fraîcheur de son eau »⁷²³.

Posiblemente, con respecto al narrador, la joven Sibylle tiene sentimientos confusos que han podido inspirar *Le Plus Bel Amour de Don Juan*. La función del Diablo, en este segundo relato de *Les Diaboliques*, se describe en términos particulares:

« C'est qu'au fond, et malgré tout ce qui pourrait empêcher de le croire, c'est un rude spiritualiste que Don Juan! Il l'est comme le démon lui-même, qui aime les âmes encore pour que les corps, et qui fait même cette traite-là de préférence à l'autre, le négrier infernal! »⁷²⁴

Es interesante relacionar la imagen del « négrier infernal » al citado famoso fraile Arnaud de Brescia. Don Juan se manifiesta como una encarnación privilegiada de Satán y, sin duda, al modelo seductor. Una idea bastante querida por Barbey es la de poseer por la imaginación y no físicamente, por lo que la realidad se sitúa en el espíritu y es precisamente aquí donde se encuentra el Diablo. La « petite masque » se cree la víctima del poder de seducción de Don Juan, de naturaleza infernal, cuando ocupó el lugar que utilizó el conde cerca de la chimenea, pues tiene la impresión de haber caído en el fuego. El protagonista se

⁷²³ Id., pág. 133.

⁷²⁴ Id., pág. 64.

siente también seducido y su más bello amor sólo existe en su imaginación. La joven es comparada a tantos calificativos despectivos que la convierten en una muerta-viviente. Finalmente, arrastra a Don Juan al Infierno, le priva de identidad y le usurpa los poderes propios del seductor, convirtiéndose en diabólica.

Es por horror que Lasthénie fue seducida por Riculf en *Une Histoire sans Nom*:

« Et l'horreur, l'espèce d'horreur que Lasthénie avait toujours montrée pour cet effrayant Sphinx en froc [...] n'était pas une raison pour qu'elle ne l'aimât pas follement. C'est une raison, au contraire, pour qu'elle l'aimât avec frénésie! »⁷²⁵

La atracción por aquello que detestamos, la seducción por el horror, tienen algo de diabólico en el pensamiento de Mme de Ferjol, por este motivo, la madre detecta cierto amor de su hija:

« Que d'amours commencent par la crainte ou la haine; et l'horreur, c'est la combinaison de la crainte et de la haine; élevées à leur plus haute puissance, dans les âmes timides révoltées »⁷²⁶.

Ya no acuden a las ceremonias religiosas: Agathe es la que compra y va a misa, las señoras de Ferjol viven en un estado de soledad y ya no existen con respecto a los demás. Esta soledad entrevé la impresión de cautividad, de asfixia y esta referencia a la asfixia que es « étouffer sans mourir »⁷²⁷, es una alusión al destino de ambas mujeres que viven, pero como « deux mortes, mais deux mortes enfermées dans la même bière, deux mortes qui n'étaient pas mortes »⁷²⁸.

El protagonista de *La Bague d'Annibal* rechaza escuchar la declaración de amor de la heroína por temor al sexo opuesto, cuya atracción, como las sirenas mitológicas, son trampas; en consecuencia, Aloys escapa a las maniobras de seducción de Joséphine de Alcy.

⁷²⁵ Id., págs. 304-305.

⁷²⁶ Id., pág. 305.

⁷²⁷ Id., pág. 333.

⁷²⁸ Id., pág. 333.

En *Une Vieille Maîtresse*, la primera entrevista de los futuros novios en casa de la duquesa de Valbreuse evoca el encuentro del ángel y del demonio. Hermangarde, « saintement belle »⁷²⁹, divina « à force de beauté pure, de calme, de pudique attitude »⁷³⁰, seduce a Marigny « [qu']il était tout en noir »⁷³¹, y parece enviada del cielo para liberar al libertino Ryno de Marigny:

« Hermangarde eût apparu à un poète comme un bel Archange qui n'était pas tombé, qui ne tomberait jamais, et à qui Dieu avait permis d'entourer Ryno de ses ailes »⁷³².

Vellini es descrita como la réplica negativa de Hermangarde, su seducción aterroriza:

« Au fait, il y avait en elle les redoutables séductions qu'on peut supposer à un démon. Elle en avait le buste svelte et sans sexe, le visage ténébreux et ardent, et cette laideur impressive, audacieuse et sombre, - la seule chose digne de remplacer la beauté perdue sur la face d'un Archange tombé »⁷³³.

Antes de aprobar la dualidad del Bien y del Mal entre Hermangarde y Vellini, Ryno lo comprueba entre sus dos amantes tan desiguales: Mme de Mendoze y Vellini. Mme de Mendoze, « cette femme qui aimait sa faute jusque dans son supplice, à ce front d'Éloa⁷³⁴ tombée qui n'eût pas voulu se relever »⁷³⁵, no tiene nada que ver con Vellini, ferozmente orgullosa. Ryno y su mujer, en un paseo apacible por la landa de la Haie de Hector, perciben repentinamente el elegante coche de Mme de Mendoze, en el que Ryno reconoce a Vellini; no puede contener su turbación, y a partir de ese momento se siente seducido de nuevo por su antigua amante:

⁷²⁹ Op. cit., tomo I, pág. 226.

⁷³⁰ Id., pág. 220.

⁷³¹ Id., pág. 225.

⁷³² Id., pág. 413.

⁷³³ Id., pág. 278.

⁷³⁴ El comentario que suscita J. Petit nos permite comparar a Mme de Mendoze con Éloa: « On sait qu'Éloa, l'ange du poème de Vigny, se dévoue à Satan et accepte sa propre déchéance. Barbey admirait ce poème « unique dans la littérature de ces temps, par sa céleste simplicité », autant pour le personnage d'Éloa, que pour celui de Satan ». *Notes et variantes*, Id., pág. 1316.

⁷³⁵ Id., pág. 224.

« Au sortir de Barneville, il donne de l'éperon à son cheval, comme s'il avait été seul, ne se rendant pas bien compte de ce qu'il faisait, et il se précipita sur les grèves avec une impétuosité folle »⁷³⁶.

Hermangarde descubre su actitud: « Cette course lui paraissait sinistre – Ryno, qui le devançait, avait l'air de la fuir »⁷³⁷. Se trata de espejos de una misma realidad mostrada bajo múltiples facetas, y conviene prestar atención al cuidado con que el autor nos informa sobre la apariencia de sus personajes. Nos presenta personajes fuera de lo común, los hombres más extraordinarios se borran y palidecen, éste es el poder que explica y genera la atracción de Ryno hacia la Española: « sa présence emportait mes résolutions dans ce torrent de brûlantes effluves qui s'échappaient de ce corps tant de fois étreint, source de voluptés inépuisables »⁷³⁸. La relación entre los dos amantes es ambigua, Ryno sería objeto de un deseo y de una seducción invencibles; así se pronuncia el viejo Proсны: « le Démon, c'est elle, en personne, avec tout son cortège de tentations! » En efecto, Vellini embruja a Ryno y es seducido por la forma ondulante de caminar de la Española, por el balanceo de la « épine dorsale qui vibrait en marchant »⁷³⁹. Esta ondulación lo arroja, de hecho, en el capítulo VIII de la novela, Ryno se encuentra con lo que llama « sa couleuvre, – la liane de sa vie, – dont il avait si longtemps senti, autour de lui, les replis »⁷⁴⁰.

La influencia del « Malo » recuerda que no existe criatura intacta, todas han sido concebidas en el pecado y engendradas en la corrupción. Algunas inquietan desde el primer momento en que las advertimos: Marmor de Karkoël y el mayor Ydow acusan los rasgos de esta belleza reptil que fascina. La Rosalba es el personaje más diabólico en *À Un Dîner d'Athées*, del que Barbey indica las seducciones y las depravaciones:

« [...] la Rosalba fut reconnue tout de suite pour la plus corrompue des femmes corrompues, - dans le mal, une perfection! [...] tu sais maintenant s'il fut jamais une plus brillante, une plus fascinante cristallisation de tous les vices! Elle était si jeune! [...] Au premier

⁷³⁶ Id., pág. 409.

⁷³⁷ Id., pág. 409.

⁷³⁸ Id., pág. 317.

⁷³⁹ Id., pág. 273.

⁷⁴⁰ Id., pág. 418.

abord, c'était une grande jeune fille pâle [...] avec une forêt de cheveux blonds. Voilà tout [...]. Mais les philtres qu'elle faisait boire n'étaient point dans sa beauté »⁷⁴¹.

Rosa y blanca, la heroína hubiera podido personificar mejor que cualquiera el Pudor, mientras tanto, en el cuartel, llama ostensiblemente la atención:

« Et de fait, elle se mit à briller, au milieu de ces filles brunes d'Espagne comme un diamant dans une torsade jais. Ce fut là qu'elle commença de produire sur les hommes ces effets d'enchantement qui tenaient, sans doute à la composition diabolique de son être, et qui faisaient d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure d'une des plus célestes madones de Raphaël »⁷⁴².

Por su rojez de virgen, la apodan la Púdica, y, en esta contradicción, sus amantes se excitaban más, su pudor « était sans doute la première peur, le premier frisson, le premier embrasement du plaisir! »⁷⁴³ Es la ambigüedad lo que asegura la eficacia del poder de seducir y transforma los hombres más rudos « qui avaient toujours le sabre à la main. Elle fut le sultan de ces redoutables odalisques »⁷⁴⁴.

Serlon de Savigny, en *Le Bonheur dans le Crime*, es un marido modelo, pero no con su mujer sino con su amante Hauteclair, una mujer seductora por su invencible destreza con la espada y por la determinación implacable de lo que desea. Abdicando toda voluntad propia, Serlon se somete voluptuosamente a esta guerrera que ejecuta fríamente a la condesa, su rival, para regocijarse, sin la menor sombra de culpabilidad. Convirtiéndose voluntariamente en doncella en casa de la condesa de Savigny para seducir mejor a su amante, retoma una idea que ya había anunciado Vellini:

« Ne le défie pas! ils m'ont dit, aux Rivières, que ta femme avait besoin d'une fille de chambre. Si j'allais prendre les habits de Bonine Bas-Hamet (une pêcheuse d'ici qui est de ma taille), et si j'allais m'offrir à ta femme, qu'en dirais-tu? Vellini, la fière Vellini, devenue la servante

⁷⁴¹ Op. cit., tomo II, págs. 209-211.

⁷⁴² Id., pág. 213.

⁷⁴³ Id., pág. 217.

⁷⁴⁴ Id., pág. 214.

de Mme de Marigny, seulement pour te voir! Uniquement pour te voir! »⁷⁴⁵

Su provocación la distingue de Serlon de Savigny y la convierte en un ser eminentemente seductor, sobre todo por su gusto por el riesgo y por forzar el destino.

Robert de Tressignies, en *La Vengeance d'une Femme*, se pierde por la sinuosidad de la duquesa: « Cette femme s'en allait devant lui, déferlant ondulement comme une vague »⁷⁴⁶. Esta mujer lo ha seducido tanto que lo que persigue es una seductora silueta por una calle mal iluminada, silueta de una bella mujer que evoca que es además « une fille du plus bas étage »⁷⁴⁷. Incluso el escritor establece un juego de dimensiones entre la topografía del lugar y el físico de la mujer para que constatemos que el héroe no podía escapar al anzuelo de la seductora: « La femme entra dans cette allée étroite, qu'elle emplit de la largeur de ses épaules et de l'ampleur foisonnante et frissonnante de sa robe »⁷⁴⁸. El hombre está como hipnotizado por un poder superior y la seducción mortal culmina en el momento fatal del « Viens-tu? »:

« Le ton, la voix déjà rauque, cette familiarité prématurée, ce tutoiement si divin – le ciel! – sur les lèvres d'une femme qui vous aime, et qui devient la plus sanglante des insolences dans la bouche d'une créature pour qui vous n'êtes qu'un passant, auraient suffi pour dégriser Tressignies par le dégoût, mais le Démon le tenait. La curiosité, pimentée de convoitise, dont il avait été mordu, en voyant cette fille qui était plus pour lui que de la chair superbe, tassée dans du satin, lui aurait fait avaler non pas la pomme d'Ève, mais tous les crapauds d'une crapaudière! »⁷⁴⁹

Imagen celeste, edénica; imagen sangrienta, satánica, que, después de un seguimiento repugnante, se llega a una especie de paraíso. Las heroínas tentadoras

⁷⁴⁵ Op. cit., tomo I, pág. 460.

⁷⁴⁶ Op. cit., tomo II, pág. 233.

⁷⁴⁷ Id., pág. 233.

⁷⁴⁸ Id., pág. 236.

⁷⁴⁹ Id., pág. 235.

asimilan acertadamente la lección de su maestro diabólico con todas las armas a su alcance, incluso lo sobrepasan en maldad.

7.4. MALDAD: MOTOR PRINCIPAL DE LOS RELATOS

El universo literario de Barbey es paradójico y sacrílego, la lectura de sus obras nos transporta a un mundo donde se tiene la sensación de tener una cita con el Diablo y, por lo tanto, con el Mal⁷⁵⁰. El Diablo reserva para sí mismo un cierto número de almas consagradas al pecado, a la condena y al mal. Para el propio escritor, el alma humana es el teatro de una lucha donde se evoca el prodigioso combate entre el Bien y el Mal. Los personajes, sobre todo las mujeres, oscilan entre dos tipos bien caracterizados: los diabólicos como la duquesa de Stasseville, Vellini, Hauteclair... y los angélicos como Hermangarde, Aimée de Spens, Calixte, Lasthénie... A primera vista, Jeanne Le Hardouey pertenece a la categoría de las celestes admirables, por oposición a las diabólicas escandalosas, pero el arquetipo de víctima representa igualmente una amenaza para el protagonista. En *À Un Dîner d'Athées*, el encanto de la Rosalba, cuyo sobrenombre es la Púdica, radica en esta dualidad: ingenua por enrojecer al más mínimo propósito deshonesto, impúdica y corrupta por darse a conocer carnalmente por todo el regimiento. La Rosalba confiesa al mayor Ydow que su hijo es de Mesnilgrand y, siendo de un tercero, muestra su verdadera dimensión diabólica y maquiavélica, porque es la única que sabe la verdad.

El Diablo es el reflejo invertido de Dios, y el novelista se empeña en hacernos presentir la existencia de un poder maléfico, cuyo espíritu de rebelión se revela constantemente. Los insistentes términos como « coupable », « remords », « repentir »... traducen la obsesión del creador, y esta conciencia del Mal indica el universo cristiano, dominado por el mal y por la idea de la predestinación. El destino que propone el escritor es la manifestación de una vocación infernal en la que los poderes del mal se ensañan, tanto contra los culpables como contra los inocentes. La llamada del mal es percibida por todos los personajes « aure-

⁷⁵⁰ Hermann Queru declaraba en diciembre de 1974: « Diabolique, satanique, démoniaque, ces épithètes s'appliquent à des éléments: paroles, écrits, actes, inspirés par le principe du Mal; ou à des personnes agissant sous son influence ». QUERU, H.: *Sur les « Diaboliques » encore*. Le pèlerinage Aurevilleyen, « Feuille d'information », n°43, décembre 1974, pág. 16.

villiens », incluso por los más puros; todos están inmersos en el abismo del mal y del pecado.

Une Vieille Maîtresse es una novela en la que se toma conciencia del mal en todos sus capítulos. La maldad de Vellini está marcada por la sangre: siendo niña ve como su padre, torero, es destripado en una corrida; pero también cree en su magia, Ryno es herido en duelo y chupa su herida. Asiste a la boda de su amante, y al final de la ceremonia, confía a una amiga que Ryno volverá a ella gracias al pacto de sangre. La perversa heroína enreda y envenena lentamente, su paciencia y su seducción son los principios de su maldad.

Barbey admira las parejas antitéticas, asociando un ser de sombra a un ser de luz, variación del tema clásico del demonio y del ángel. Para traducir el contraste entre la diabólica Vellini y la celeste Hermangarde, el autor extrae los vocablos específicos de la simbología de la oscuridad y de la claridad. Cuando Hermangarde y Ryno se casan, el protagonista se encuentra « sous la coupole étincelante de cette église, qui versait une lumière rosée au col penché de son Hermangarde » y piensa « à quelque appartement lointain et obscur »⁷⁵¹, donde vivió antaño otro amor. Este sueño prefigura el fatal encuentro que tendrá lugar unos meses más tarde en la landa de la Haie d'Hectot y donde el héroe, en una carta dirigida a la marquesa de Flers, se expresa en estos términos:

« [...] il n'y avait pas trois heures que vous étiez partie, que, dans ces campagnes où vous nous laissez l'un à l'autre [...] je vis tout à coup Vellini passer comme un souvenir, muet et obscur. J'avais votre Hermangarde près de moi. J'avais les yeux et le cœur pleins de cette tête sculptée à même la lumière et idéalisée par toutes les adorations de l'amour heureux. Et pourtant la vue de cet autre et sombre visage, de cette tête d'argile de Vellini, rongée par le temps, pétrie et déformée par mes mains, pendant dix ans de passion folle, me frappa au cœur d'une incroyable commotion! »⁷⁵²

⁷⁵¹ Op. cit., tomo I, pág. 340.

⁷⁵² Id., pág. 512.

En *Un Prêtre Marié*, Sombreval acompaña a su hija cada domingo a la iglesia, y bajo la bóveda de la misma, el poder de la sombra prevalece sobre el de la luz:

« A leurs yeux, le prêtre jetait l'ombre de son péché sur cette créature de lumière. Implacable pour lui, ils étaient durs pour elle qu'ils ne connaissaient pas et qu'ils jugeaient à travers son père »⁷⁵³.

Bajo la óptica « aurevillienne », la luz tiene sentido cuando depende de las tinieblas, consideradas fuerzas siempre victoriosas. La luz sólo existe para ser

vencida, y esto queda subrayado en la oposición entre Mme de Ferjol y su hija en *Une Histoire sans Nom*: « Ses yeux noirs brûlants fixaient les beaux yeux clairs de sa fille, encore humides de larmes et que le feu des yeux sombres qui les regardaient sembla sécher, en les fixant »⁷⁵⁴. La simbología de la sombra y de la luz refleja un maniqueísmo cristiano, según el cual la luz representa los valores celestes, y las tinieblas, el mal y el pecado. El satanismo implica el reconocimiento del Diablo y la certeza de su acción en los asuntos humanos, pues la maldad es interpretada como consecuencia de su injerencia en el mundo. El satanismo que hallamos en las obras es esencialmente



L'abbé Riculf et Lasthénie dans
Une Histoire sans Nom

moral y social, reside en el corazón del hombre y de la sociedad. La acción del mal se deja sentir y no es necesario recurrir a los sortilegios de lo fantástico. El sombrío cura Riculf es la encarnación del Mal, aunque presenta también dimensiones sobrehumanas, marcado por una perversidad y un orgullo inconmensurables. Los personajes son seres humanos, conducidos por las pasiones terrestres e inmersos en una profunda maldad.

⁷⁵³ Id., pág. 936.

⁷⁵⁴ Op. cit., tomo II, pág. 306.

Los hombres se conceptúan siempre como malignos, Mesnilgrand postula: « Nous étions même d'assez mauvais sujets, joueurs, libertins, coureurs de filles, duellistes, ivrognes au besoin et mangeurs d'argent sous toutes les espèces »⁷⁵⁵; todos han cometidos faltas graves, algunos hasta crímenes. Pero son las mujeres las que determinan a los hombres, a través de ellas, el Diablo disputa a Dios este mundo y nadie se salva de la opresión del mal. La idea de la responsabilidad de cada uno en el mal se deja entrever notablemente en *Ce qui ne meurt pas*:

« Qui ne sait pas qu'il y a comme un doux et cruel reproche dans le sentiment de la pitié pour les coupables et les innocents, - s'il en est! s'il est possible de ne pas toujours se croire coupable quand une âme - une seule âme - a souffert à l'occasion de nous! »⁷⁵⁶

El cura de la Croix-Jugan es totalmente inocente del crimen del que se le imputa: « Il ne *voulait* pas, il n'a jamais *voulu* inspirer à Jeanne de la haine ou de l'amour »⁷⁵⁷, y sin embargo, se le responsabiliza de su muerte.

Si « Chez les Ravalet, il n'y avait pas d'innocents »⁷⁵⁸, podríamos decir lo mismo con el resto de todas las familias que componen la obra de Barbey. Los Justos tienen que volver a comprar la culpabilidad de los Malos:

« Il faut bien que les bons, les innocents et les justes payent pour les pêcheurs dans cette vie: car, s'ils ne payaient pas, qui donc, le jour des comptes, acquitterait la rançon des coupables devant le Seigneur?... »⁷⁵⁹

La Malgaigne entiende bien el sentido del drama, los culpables arrastran a los inocentes y, en este contexto, Calixte se pierde con su progenitor. En el universo « aurevillien », el ser humano está predestinado al Mal desde que nace hasta que muere. Mme de Ferjol se reprocha haber amado a su marido con mucho ardor, y considera el crimen de su hija como un justo castigo del suyo. Los amantes se hacen sufrir mutuamente, aun sabiendo que las torturas que se infligen

⁷⁵⁵ Id., pág. 207.

⁷⁵⁶ Id., pág. 446.

⁷⁵⁷ Op. cit., tomo I, pág. 652.

⁷⁵⁸ Op. cit., tomo II, pág. 370. ⁷⁵⁹ Op. cit., tomo I, pág. 969.

⁷⁵⁹ Op. cit., tomo I, pág. 969.

dejan heridas eternamente abiertas, pero nadie se arrepiente. Una frase extraída de las últimas páginas de *Ce qui ne meurt pas* resume los sentimientos de los héroes: « Le mal était irrémédiable »⁷⁶⁰. Allan, después de su experiencia con Mme de Scudemor, descubre la vanidad del remordimiento.

La traición de Marigny destruye definitivamente la felicidad de la pareja; prisionero de su culpabilidad, cuida a su mujer « avec un dévouement sous lequel battait le désir d'une réparation impossible »⁷⁶¹. La culpabilidad de Néel es descrita en idénticos términos, furioso de no poder ser amado por Calixte, rompe con sus dientes el vaso que le ofrece y se hiere. Con el acto presencial de la sangre, la joven se desvanece, afectada de catalepsia: « Il éprouvait la plus grande douleur de la vie, le remords d'avoir fait à un être adoré un mal irréparable, sur lequel il ne pouvait rien »⁷⁶². Calixte, juzgada por todos como una santa, enuncia en la confesión que precede a su muerte, la ley terrible del cristianismo « aurevillien »: « On se repent, mais le mal qu'on a commis est irrévocable »⁷⁶³. La actitud moral de estos personajes choca por su pesimismo, y para ser perdonados por sus culpas, no cuentan con la misericordia divina ni con la caridad humana; se condenan ellos mismos antes que Dios los condene. Réginald siente las promesas de esta noche « où il y avait du crime et des plaisirs par toute la terre »⁷⁶⁴. Allan e Yseult velan solos « comme deux coupables ou comme deux heureux »⁷⁶⁵. Algunos de ellos encuentran una fuente ignorada de placer en la culpabilidad: la conciencia de cometer un crimen sin perdón. Jeanne Le Hardouey, amando a un cura, intensifica su pasión; el culto a sus ancestros, sus gustos aristocráticos no constituyen ningún tipo de traba para predisponerse a este sentimiento. La maldad de estas mujeres es concebida para alcanzar sus fines: basta evocar a Albertine y sus desenfrenos lúbricos, a la duquesa de Sierra-Leona que se convierte en chica pública o a Hauteclair, que acepta una condición doméstica y humillante para estar cerca de su amante. No respetando cualquier ley moral o divina, inconscientes de su envilecimiento, buscan ante todo su goce, su disfrute y su placer.

⁷⁶⁰ Op. cit., tomo II, pág. 659.

⁷⁶¹ Op. cit., tomo I, pág. 488.

⁷⁶² Id., pág. 1120.

⁷⁶³ Id., pág. 1196.

⁷⁶⁴ Id., pág. 41.

⁷⁶⁵ Op. cit., tomo II, pág. 494.

El mal para ciertas heroínas toma la forma de pecado, recordemos el epígrafe del relato *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: « Le meilleur régal du diable, c'est une innocence »⁷⁶⁶. La maldad está inherente a la naturaleza humana, incluso en la más inocente y, para que el secreto de la niña sea conocido, es necesario que intervenga la madre, el confesor de la niña y la propia heroína: « c'est comme si j'étais tombée dans du feu »⁷⁶⁷, y en este fuego infernal, lo que descubre esta niña devota es el mal, identificado en la sexualidad. El escritor trata este tema de nuevo en *Une Histoire sans Nom*, en el que Lasthénie, violada en el transcurso de una crisis de sonambulismo, se queda embarazada. En *La Vengeance d'une Femme*, la relación de parentesco que une Esteban al duque es esencial, lo convierte en el hijo que conquista a la madre, y es castigado por una castración simbólica. Su amor por la duquesa es tan puro que ella reconoce que en el seno de este amor inocente, el mal está presente como un peligro probable:

« Un tel état d'âmes aurait-il duré? Était-ce bien possible qu'il durât? Ne jouions-nous pas là, sans le savoir, sans nous en douter, le jeu le plus dangereux pour de faibles créatures, et ne devions-nous pas être précipités, dans un temps donné, de cette hauteur immaculée?... »⁷⁶⁸

El Demonio « fait le mal pour le mal »⁷⁶⁹, su influencia perniciosa se revela tanto en las almas como en los cuerpos humanos. Si Tressignies sucumbe al encanto de la duquesa de Sierra-Leona, es porque « le démon le tenait »⁷⁷⁰. En *L'Ensorcelée*, el espíritu de las tinieblas se aprovecha del cura para castigar el corazón de Dlaïde Malgy « qui passa bientôt pour une possédée »⁷⁷¹ y el de Jeanne, para precipitarlo en la condena. Seducción del pecado, atracción de la culpabilidad, placer del misterio y de la transgresión no son suficientes para sucumbir, es necesaria otra persona para compartir las tinieblas. Jeanne Le Hardouey llega hasta este punto central sin remisión: « Oui! Je suis tuée. Jéhoël m'a tuée. Mais moi, je lui tuerai son âme! »⁷⁷² Aquí el satanismo ostenta su expresión absoluta, cuyo amor es demoníaco y en el que se acepta la muerte espiritual.

⁷⁶⁶ Id., pág. 59.

⁷⁶⁷ Id., pág. 78.

⁷⁶⁸ Id., pág. 249.

⁷⁶⁹ Id., pág. 296.

⁷⁷⁰ Id., pág. 235.

⁷⁷¹ Op. cit., tomo I, pág. 641.

⁷⁷² Id., pág. 670.

La mayoría de los personajes son incapaces de arrepentirse de las culpas que han cometido con entusiasmo, Sombreval es acusado por la opinión pública por obedecer a Satán: « ces cheveux brûlés et ce front labouré par le feu, qui y avait laissé ses excoriations ardentes, le faisaient mieux ressembler à ce qu'on disait qu'il était – un Démon! »⁷⁷³ Su conducta y su orgullo permiten asimilarlo al diablo que ejecuta sus proyectos satánicos « avec l'obstination d'un Lucifer! »⁷⁷⁴, y al cura Méautis le parece un ser maldito: piensa que en él se dibuja la figura del Anticristo. Revelándose contra Dios para salvar a Calixte, la condena y se convierte en verdugo de sí mismo; su culpa es la de ser un renegado, la de haber colgado los hábitos. Esta novela, frente al personaje satánico de Sombreval que se obstina en el Mal, narra la búsqueda del Bien por parte de Calixte, que intenta exculpar a su padre y muere como santa, imitando a santa Teresa de Ávila, pues concurrimos a un duelo entre el Bien y el Mal. El cura Méautis actúa por la causa de Dios, revelando a Calixte la impostura de su padre y, de este modo, la condena. El cura Méautis y Calixte, como cristianos, no pueden arrepentirse y el cura lo corrobora así: « Hélas! oui, c'est moi qui suis la cause de tout le mal que vous voyez, et j'en souffre presque autant que vous, mais il m'est pourtant impossible de m'en repentir! »⁷⁷⁵ Los remordimientos de Sombreval no son arrepentimientos, y esta idea queda plasmada en el siguiente fragmento:

« L'idée aussi du mal *en soi* – du mal *absolu* qu'allait consommer Sombreval, pendant des années, dont on ne pouvait mesurer le nombre, en faisant monter l'athéisme et l'hypocrisie à l'autel; la damnation certaine de cet impénitent qui allait, tous les jours, boire et manger son jugement éternel avec le pain et le vin du saint calice, ajoutaient aussi la terreur religieuse à la terreur humaine »⁷⁷⁶.

La Malgaigne sabe que la conversión de Sombreval no es nada más que una comedia sacrílega y no cesa de advertirlo: « vous savez bien qu'il n'est pas plus repentí qu'il n'était »⁷⁷⁷. Los futuros acontecimientos le darán la razón: « C'était bien là l'impénitence finale, l'obduration d'un front damné »⁷⁷⁸, Sombreval se pierde, perderá a su hija y al enamorado de su hija.

⁷⁷³ Id., pág. 1079.

⁷⁷⁴ Id., pág. 1149.

⁷⁷⁵ Id., pág. 1181.

⁷⁷⁶ Id., pág. 1112.

⁷⁷⁷ Id., pág. 1115.

⁷⁷⁸ Id., pág. 1150.

La Clotte es calificada de « enthousiaste impénitente »⁷⁷⁹ en *L'Enfermée*, muere después de recibir la absolución; el cura de la Croix-Jugan jamás se someterá al arrepentimiento y Jeanne Le Hardouey será enterrada religiosamente pero sin arrepentirse.

En *La Vengeance d'une Femme*, la admiración de Barbey hacia la duquesa radica en su satanismo, en su impenitencia eterna, que no se arrepiente ni ante la muerte. Su apartamento está asociado al antro de Satán: « Le Diable est le Prince des Ténèbres. Il avait là une de ses principautés »⁷⁸⁰, su carácter satánico cohabita con el mal, cuyo crimen es espiritual. No encuentra ningún placer físico en el oficio de cortesana, su placer puramente intelectual consiste en recordar el pecado original y elige purificarse en el mal:

« Est-ce qu'au moment où je le déshonore, ce duc altier, je n'ai pas, au fond de ma pensée, l'idée enivrante que je le déshonore? Est-ce que je ne vois pas clairement dans ma pensée tout ce qu'il souffrirait s'il le savait?... Ah! les sentiments comme les miens ont leur folie, mais c'est leur folie qui fait le bonheur! »⁷⁸¹

Barbey indica, en reiteradas ocasiones, que la duquesa no se arrepentirá jamás y que él, como escritor, descarta absolutamente lo que otros escritores han establecido: conceder « in extremis » el arrepentimiento a su heroína.

La única persona que expresa remordimiento es el predicador Riculf, el Padre Augustin cuenta, a modo de epílogo, el final del capuchino arrepentido:

« Après des années d'une vie de forfaits, il était arrivé, un soir à la Trappe de Bricquebec, dans le plus affreux désespoir, montrant un de ces repentirs qui ne prennent que les âmes puissantes... « Si vous me chassez, - dit-il à l'abbé, - vous me renverrez à l'Enfer d'où je sors! »⁷⁸²

El refugio se transmuta en tumba: Riculf muere en la Trappe, reconciliado con Dios, y Mme de Ferjol acaba su obra destructora, condenando a su hija

⁷⁷⁹ Id., pág. 665.

⁷⁸⁰ Id., pág. 272.

⁷⁸¹ Id., pág. 254.

⁷⁸² Id., pág. 361.

inocente. Por lo tanto, la madre es un doble del fraile maldito, es el personaje más satánico del relato. Lasthénie de Ferjol interpreta el papel de inocente, de mártir, cuyo temor no puede disimular una atracción mortífera y como su propia madre, queda cautivada por el mal escuchando al predicador:

« En l'écoutant, toutes les têtes étaient penchées sur les poitrines, toutes les oreilles étaient tendues vers cette voix qui planait, comme la foudre, sous ces voûtes émues. Deux de ces têtes, seulement, au lieu d'être penchées, se relevaient un peu vers le prédicateur, perdu dans la pénombre, et faisaient d'incroyables efforts pour le voir »⁷⁸³.

La presentación física de Lasthénie contrasta con el retrato de su madre: « De taille ronde et mince, – combinaison qui fait les femmes accomplies, – c'était, de cheveux, une blonde comme son père »⁷⁸⁴. Mme de Ferjol tiene los cabellos negros, y, por esta oposición, la progenitora y la hija representan el Bien y el Mal. Además, la interpretación del papel de víctima de la niña viene corroborada por el símil a flores de primavera: la violeta o el muguete, flores que tienen un ciclo corto de existencia, metáfora alusiva a la corta vida de la heroína. En el romanticismo y en la novela negra, es una constante el poner en escena a una joven, pura y angelical sobre quien recae todo el mal; en *Une Vieille Maîtresse* y en *Un Prêtre Marié*, el escritor utiliza el mismo procedimiento.

Gran parte de las heroínas de *Les Diaboliques* son capaces de transmutar el Mal en felicidad suprema, todas encarnan un fuego diabólico que se manifiesta y se concentra bajo la máscara de la frialdad, una especie de felicidad en el crimen, caracterizado por la maldad. De todas ellas, la duquesa de Sierra-Leona es la que representa con mayor fuerza hasta qué punto un ser humano puede ser dominado totalmente por el mal. El satanismo rebelde, heroico y lírico de Sombreval o Vellini es más ambivalente, más cerca del mito romántico de Satán que el satanismo frío de la condesa de Tremblay, que encarna un mal siempre misterioso que acaba en crimen.

En *Le Rideau Cramoisi* como en *Le Dessous de Cartes*, el autor reconoce que las apariencias inocentes son engañosas y que desarrollan un drama invisible

⁷⁸³ Id., pág. 269.

⁷⁸⁴ Id., pág. 278.

con la colaboración de la maldad. Todo el mundo sabe que el mal existe, Barbey advierte que se puede manifestar y disimular con astucia. El segundo relato anteriormente citado, ocasiona la oposición entre la existencia adormecida de una pequeña ciudad aristocrática y el paso de un ser que va a romper con esta tranquilidad. El amenazador y orgulloso Marmor de Karkoël crea interés a los habitantes permitiéndoles salir del círculo de sus ocupaciones irrisorias. Llega a un medio asfixiado que finalmente se fractura, sembrando el crimen y liberando a muchos de ellos. El poder heroico de Marmor queda atenuado, en cierto modo, por la condesa de Stasseville, que es la maldad personificada y tiene « l'esprit très extérieur et très mordant »⁷⁸⁵; esta crueldad se deja entrever en sus rasgos físicos: « ses lèvres très fines, annonçait une femme de race, mais chez qui la fierté peut devenir aisément cruelle »⁷⁸⁶. Barbey, en ninguna otra novela, describe mejor, aparte de una historia atroz y enigmática, los mecanismos de lo inconsciente. El título de este relato es también sugerente: los entresijos de las partidas que los humanos no cesan de jugar y, precisamente, no siempre para divertirse. Ante todo, señalar tres personajes devoradores, codiciosos, dispuestos a estimular el sufrimiento y la muerte; aludimos a la condesa de Damnaglia que muerde, a la baronesa de Mascranny que rompe y a la condesa de Tremblay de Stasseville que muerde y rompe a la misma vez. Madres cuyos gestos inconscientes traicionan los más secretos deseos. Finalmente, Herminie está en el centro de estas siniestras figuras, la flor de pureza se desata en un cielo de inocencia, enamorada de sentimientos ingenuos, y rodeada por una fiera tenebrosa.

El descubrimiento de la hipocresía y la confirmación de la maldad de un destino que sólo une los seres para luego separarlos, es lo que Barbey ha demostrado referente al amor. Las situaciones amorosas tienen en común estar bloqueadas, bien a causa de la presión social que se opone a su desenlace, bien a causa de un obstáculo inesperado, exterior o íntimo, y la única excepción corresponde a los amantes de *Le Bonheur dans le Crime*. Este título es muy provocativo: la felicidad en el crimen, la felicidad nacida de la depravación es la prueba de que el Mal, en este mundo, puede ser más fuerte que el Bien. En el castillo de la felicidad maldita, los dos protagonistas se caracterizan por su ignominia, mas son de los pocos personajes « aurevilliens » que encuentran el

⁷⁸⁵ Id., pág. 153.

⁷⁸⁶ Id., pág. 144.

placer. El mismo doctor considera que el éxito de este crimen perfecto constituiría « une excellente et triomphante plaisanterie du Diable contre Dieu »⁷⁸⁷.

Un cura que viola y deja preñada a una joven mientras duerme, un marido que mata a su mujer con veneno, una madre que inhuma a su recién nacido en un recipiente de flores..., siempre es la corrupción de la naturaleza humana lo que está en entredicho y por ello, se cree en el poder del mal. El término « janse-nismo », Barbey lo emplea poco en su obra, pero su concepto sobre el hombre es cruel y viene calificado por este pensamiento que indica rigor, austeridad, pesimismo... Numerosas novelas aluden a esta idea, y subrayamos un notable ejemplo en *L'Enfermé*: « des populations, empressées d'accueillir également, par un double instinct de la nature humaine, tout ce qui est animal, dépravé, funeste »⁷⁸⁸. La victoria del mal como fin ineludible está previsto y anunciado por personajes que reaparecen de manera idéntica, como la Malgaigne, la Clotte, Agathe, el mendigo y los pastores. Estos personajes permiten la interpretación de la transgresión, viven mucho más cerca del mundo invisible que los demás protagonistas.

* * *

⁷⁸⁷ Id., pág. 121.

⁷⁸⁸ Op. cit., tomo I, pág. 558.

CAPÍTULO IV DESEO DE DESTRUCCIÓN

« J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir, sans doute, parce que, sans le savoir, je désire mourir. J'ai peur donc du désir que j'ai de mourir ».

E. IONESCO

Fragmento de « Notes et Contres-Notes »

IV. DESEO DE DESTRUCCIÓN

Cuando se aborda la producción inventiva de Barbey d'Aureilly, la sensación brutal y única que experimentamos es la de la destrucción, cuya comunicación es inexistente y en el que la voluptuosidad sólo existe en la agresión: proliferan verdugos y víctimas, mendigos que pactan con el Diabolo, mujeres que mueren de consunción o por envenenamiento de sus prójimos... Un mundo convulsivo que ignora la gracia y la esperanza, un mundo obsesivo donde los héroes viven, aman y mueren después de algunos efímeros instantes de



Deseo de destrucción

felicidad, un mundo perverso en el que predominan seres marginados, a disgusto consigo mismos, con su semejante, con Dios... Todos estos personajes maquiavélicos se revelan en su ignominia o violencia, transgreden las prohibiciones sociales y estallan en furor, encontrando su sosiego en la muerte. En definitiva, un mundo maniqueo que nos comunica un extraño malestar, desasosiego, pero que fascina y que nos invita a penetrar en este universo destructivo.

La utilización de un campo semántico relativo a la crueldad, insensibilidad, impiedad, horror, atrocidad, ferocidad, sufrimiento, mutilación, muerte..., nos llama la atención por su insistencia en la obra y nos permiten entender la obsesión del autor.

A propósito de Barbey d'Aureilly, Jean Gautier subraya que el escritor sabe que las pasiones locas, las obsesiones eróticas, los impulsos criminales, la perversidad y el refinamiento en el dolor y en el amor, no son temas vanos, y que todo hombre puede convertirse en objeto¹. Las peripecias de sus novelas siempre tienen algo excesivo, así lo demuestra la aventura de Juste Le Breton:

« Un jour, ici, sur la place du Château, il était entré à cheval chez un de ses amis, qui logeait Hôtel de la *Poste*, et ayant monté ainsi les quatre

¹ GAUTIER, J.: *Barbey d'Aureilly: Ses amours, son romantisme*, Ed. P. Téqui, Paris, 1961, pág. 114.

étages, il avait forcé à sauter par la fenêtre son cheval, qui, en tombant, se brisa trois jambes et s'ouvrit le poitrail, mais sur lequel il resta vissé, les éperons enfoncés jusqu'à la botte, n'ayant pas, pour son compte, une égratignure! »²

Los héroes de Barbey son siempre seres de excepción que suscitan, a la misma vez, el terror y la admiración. Sombreval, cura, especie de Hércules que sólo cree en la ciencia, se contrapone a su hija mística y delicada; Vellini, fogosa y bárbara, se enfrenta a Martyre de Mendoza que muere de amor; la duquesa de Arcos es al mismo tiempo aristócrata y prostituta; el cura de la Croix-Jugan, de una nobleza incorruptible, se relaciona con los señores del Haut-Mesnil...

1. TRANSGRESIÓN DEL CÓDIGO DE LA SOCIEDAD

Barbey desafía las reglas establecidas, por este motivo, sus heroínas viven en una sociedad que no las entiende y las rehuye. Todas las historias se fundamentan sobre una relación triangular en la que uno de los personajes – madre, marido o mujer – implica a los demás a soportar la carga de la prohibición. En *Le Rideau Cramoisi*, Alberte, por su físico, es una contradicción con las leyes de la minisociedad representada por sus padres, que son viejos y sin carácter, pero que su existencia obliga a que su amor clandestino sea peligroso y escandaloso. La condesa representa un obstáculo para Savigny y Hauteclair; esta misma oposición la hallamos en los dos últimos relatos de *Les Diaboliques*, entre el marido, la mujer y el amante (el duque, la duquesa y Esteban) en *La Vengeance d'une Femme*; e Ydow, la Púdica y Mesnilgrand en *À Un Dîner d'Athées*. La Púdica transgrede, por su amor declarado por el padre del niño muerto, el contrato con el mayor Ydow, que finge ignorar su infidelidad a condición de que sólo tenga un amor verdadero hacia él. *Une Vieille Maîtresse* sigue el mismo esquema que *Le Bonheur dans le Crime*, Marigny renuncia a Mme de Mendoza, y este abandono es una muerte simbólica; los amantes son felices como lo son Hauteclair y Savigny, que han asesinado a la condesa y han suprimido todo obstáculo, desafiando todos los códigos sociales y morales de la sociedad en la que viven. *L'Amour Impossible* constituye una primera variación sobre estos temas: Maulévrier rompe su relación conyugal con Mme de Anglure a favor de

² Op. cit., tomo I, pág. 835.

Mme de Gesvres, pero, finalmente, no se aman; esta novela sólo se entiende por el resurgimiento inconsciente de la prohibición.

El relato *Le Rideau Cramoisi* es el secreto y la protesta contra el orden establecido, una estructura cuya función es la de enmascarar y provocar. Los espacios son vulnerados: el comedor, la habitación de los padres y la habitación de Brassard. En el comedor es donde se realiza la manipulación erótica y donde la heroína es ambivalente: fría durante el día y apasionada por la noche, también es obediente con sus padres (encima de la mesa) y rebelde (debajo de la misma). La transgresión reside en la habitación de los padres, un espacio moral frente a la habitación de Brassard, un lugar erótico, pasando por un espacio de transición, el pasillo, que indica incertidumbre y peligro:

« [...] ses pieds [...] nus pour ne pas faire de bruit, m'arrivaient transis de froid des briques sur lesquelles elle avait marché, le long du corridor qui menait de la chambre de ses parents à ma chambre, placée à l'autre bout de la maison »³.

La habitación de los padres, espacio de lo prohibido, engendra satisfacción del deseo: « Elle sortait de son lit, et, pour venir, elle avait... le croirez-vous? été obligée de traverser la chambre où son père et sa mère dormaient! »⁴ La escalera, lugar estratégico, igual que la escalera de *Une Histoire sans Nom*, permite que se lleve a cabo el deseo, un espacio considerado de transgresión:

« Je n'avais, pour parler secrètement à Mlle Alberte que les rencontres sur l'escalier quand je montais à ma chambre ou que j'en descendais; mais, sur l'escalier, on pouvait nous voir et nous entendre... »⁵

Todo concurre en el desorden: la habitación de los padres, la oscuridad, los ruidos de la cama, la angustia del testigo temiendo ser sorprendido, la escalera...

³ Op. cit., tomo II, pág. 50.

⁴ Id., pág. 45.

⁵ Id., pág. 36.

En *Le Bonheur dans le Crime*, el escándalo vivido y elegido se opone al de *Le Rideau Cramoisi*. Alberte tiene miedo, Hauteclair es audaz; una muere, la otra mata. Brassard está aterrorizado por miedo al escándalo que otros persiguen, parece contagiado por la angustia de Alberte, mientras que Savigny lo está por la valentía provocadora de Hauteclair. El preboste Stassin, envejecido, cede la sala de armas a su hija Hauteclair, lugar frecuentado principalmente por hombres; nunca exhibe sus atributos de mujer, siempre está enmascarada, es un personaje de excepción. La marcha de Hauteclair de un lugar fuertemente connotado como la sala de armas origina un enorme desconcierto a estos hombres. Frente al lugar social, Valognes, y el lugar público, la sala de armas, se halla el castillo – lugar cerrado – que supone el aislamiento de los héroes, como si tuvieran que estar fuera de la norma social y moral:

« Quand ils revinrent mariés, elle, authentiquement Comtesse de Savigny, et lui, absolument déshonoré par un mariage avec une servante, on les planta là, dans leur château de Savigny. On leur tourna le dos. On les laissa se repaître d'eux tant qu'ils voulurent... »⁶

La pareja ocasiona desdén por parte de la sociedad y su reprobación parece perjudicial, pero no es así: su reclusión interviene a favor de los héroes, se aman aún más y « leur faim d'eux-mêmes n'est pas assouvie »⁷. Su aislamiento en un lugar prohibido a los demás confiere al espacio la voluntad de guardar bien a estos seres que han cometido un acto contrario a la moral de la época: Serlon, un noble, se ha casado con una sirvienta. Esta novela invierte el esquema original: la desaparición de la condesa no sólo ofrece a los amantes libertad, sino que les permite – por la supresión de la prohibición – el derecho de amarse.

En *Le Dessous de Cartes*, relato de transgresión, la naturaleza diabólica del poder de Marmor viola el orden natural y seduce a todo el pueblo masculino, mientras que las mujeres le temen. Las máscaras mantienen a esta sociedad por razones de convivencia, otras son necesarias imperativamente, de ahí la necesidad de ocultarse. De estas mujeres no se sabe mucho, son poco claras; y los hombres son cínicos, algunos son dandis que viven sólo para aparentar, otros son sensibles y están obligados a enmascararse para protegerse. La sociedad impone un cierto tipo de vida y de relaciones, relaciones personales que son fruto de estas

⁶ Id., pág. 124.

⁷ Id., pág. 125.

estructuras. Valognes es notable por su estructura social, la nobleza es impenetrable, hipócrita e insensible, caracterizándose por su silencio. La condesa de Stasseville no revela nada en cuanto a su vida privada, es descrita esencialmente en dos momentos: la primera descripción es la de un físico pálido e indiferente, muy orgullosa; la segunda, más profunda, nos desvela una palidez enfermiza y un espíritu cruel e impertinente. La audacia de Marmor de Karkoël es lo primero que sobresale de él y da la impresión que sólo vive para el juego. Herminie de Tremblay, hija de la condesa, pertenece al grupo de las jóvenes denominadas momias, seguramente ha soñado casarse con el protagonista:

« Si l'on savait toutes les confidences que les jeunes filles se font entre elles, on mettrait sur le compte de l'amour la première rêverie venue. Or vous avouerez qu'un homme comme ce Karkoël avait bien tout ce qui fait rêver. - C'est vrai, - dit le vieux Tharsis, - mais on a plus que des confidences de jeunes filles »⁸.

El juicio de Ernestine de Beaumont presiente el nacimiento de un sentimiento: « [Elle] l'adorait en silence. [...] C'était comme une fatalité »⁹. La seducción perpetrada por el jugador a la hija y a la madre conlleva una frenética transgresión.

Las relaciones que mantienen los personajes de Barbey con la sangre, objeto sagrado, se inscriben en un ciclo trágico cuya muerte es la única solución. En *À Un Dîner d'Athées*, el mayor Ydow transgrede la ley sagrada que protege la sangre y, en una crisis de celos, se apodera del corazón de su hijo, cuyo órgano sagrado está expuesto en una urna desde su muerte y que, finalmente, acaba en el rostro de la Púdica.

La profanación es más intensa aún en *La Vengeance d'une Femme*, en que el duque de Sierra-Leona, sorprendiendo a su sobrino en las rodillas de su mujer, ordena que lo estrangulen y arrojen su corazón a los perros. Barbey habla de « profanation », « d'impiété », de « sacrilège »¹⁰, y, en cuanto al acto sanguinario del duque, ella solicita, en el nombre del sagrado corazón profanado, un castigo extraordinario: la venganza. La duquesa de Sierra-Leona transgrede

⁸ Id., pág. 168.

⁹ Id., pág. 167.

¹⁰ Id., pág. 252.

conscientemente todas las leyes sociales, las desafía hasta la muerte e incluso las utiliza como arma. Tressignies y la duquesa se eligen ambos para fructificar una situación novelesca fuera de la norma, y él interviene como mediador entre estos dos mundos sociales: la aristocracia y la prostitución. Para la duquesa es el cliente ideal, narrador y acompañante sexual, es el que tiene que difundir la noticia a la aristocracia. Para que la venganza se cumpla es necesario que el lugar del desenfreno se abra al espacio conformista parisiense, de ahí la función de las « immorales glaces au fond et au plafond de l'alcôve »¹¹. La transgresión de esas diferencias sociales provoca el drama de los dos amantes: muerte simbólica de Tressignies por su desaparición y muerte real para la duquesa. El origen del drama reside en que la duquesa simboliza las dos sociedades contrapuestas: la aristocracia española y la prostitución.

Las costumbres sociales son infringidas en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: no es usual cenar en el saloncito, vengarse de su madre en el confesionario ni hacer el amor en el sillón. Don Juan y su amante ocultan su relación a la niña, y ésta esconde sus sentimientos a Don Juan, por lo que asistimos a la exacerbación de la mentira, metáfora de la intriga.

El escritor ha clasificado estos relatos de *Les Diaboliques* según una gradación precisa, las dos primeras son un fracaso: la transgresión de lo prohibido induce a las heroínas a que paguen con sus vidas. La tercera es una victoria, Hauteclairie triunfa, la cuarta y la sexta son un fracaso y una venganza, y finalmente, la quinta llega hasta la paradójica victoria de una triple muerte.

Prosny, libertino y ateo, expresa las posiciones de Barbey en *Une Vieille Maîtresse*, cuyo « faubourg Saint-Germain » está en contradicción: « Mais, comtesse, quand je vous accorderais qu'elle est laide comme... tout ce qu'il y a de plus laid, n'êtes-vous pas des spiritualistes dans votre faubourg Saint-Germain? »¹² Si el « faubourg » es espiritualista, la belleza física cuenta poco con respecto a la belleza moral; por lo tanto, podemos inferir que se trata de una sociedad que disimula bajo las apariencias de la conveniencia. *Une Vieille Maîtresse* es el curioso relato que un hombre emite con respecto a su vida; este hombre, Ryno, cuenta a la marquesa de Flers, la abuela de su futura mujer, la relación de diez años con una amante. Con respecto al héroe, lo juzgan bajo dos

¹¹ Id., pág. 236.

¹² Op. cit., tomo I, pág. 550.

puntos de vista: la condesa de Artelles piensa que Ryno no es un buen partido, mientras que la marquesa de Flers sostiene que hay perdonar los escarceos de la juventud. Esta oposición es la confrontación de dos sistemas morales en esta sociedad del siglo XIX. La sociedad es bastante moral pero unos personajes se desmarcan, se alejan para construir y dar la imagen de una sociedad que viola ciertos principios: una sociedad corrompida, depravada y libertina. El texto deja entrever la división entre la norma deseada por la sociedad frente a sus miembros inmorales. Ryno y Hermangarde se casan y se desplazan a Carteret, en Normandía, para pasar su luna de miel. Este desplazamiento, de un lugar social como París hacia otro, el mar, es la satisfacción de un deseo, lo mismo le sucede a Vellini, que busca la satisfacción de encontrarse con Ryno. El mar es un espacio discreto, abierto, alejado de la civilización y más cercano a la naturaleza. Las incursiones de Hermangarde en este espacio abierto le permiten saber y comprender el fracaso de su matrimonio, por cuanto sorprende a los dos amantes en el Bas-Hamet:

« Rentrée dans la solitude de son âme, elle ne connaissait plus, depuis quelque temps, que les excentricités de la vie de son mari, naguère encore si partagée. Elle savait qu'à côté de cette vie écoulée près d'elle, il y en avait une autre pour lui par delà ces murs qui les abritaient, sur cette côte trompeuse qu'elle avait crue longtemps une terre amie, où elle avait planté six mois d'un bonheur incomparable, mais qui était mort là, sur pied, comme il serait mort à Paris... la fierté de l'amour trahi d'Hermangarde avait créé le vide autour d'eux »¹³.

Vellini descubre el amor en brazos de Marigny: « J'avais voulu l'aimer quand il m'épousa à Séville, mais ce que tu m'as mis dans le cœur, Ryno, m'a bien fait voir que je ne connaissais pas l'amour »¹⁴. Las diferencias sociales y morales entre las mujeres ricas y pobres permiten que estas últimas sean el medio de evitar la ansiedad y la angustia. Las primeras son perturbadoras, las segundas son fuente de satisfacción como Vellini, que representa la transgresión personificada, la señal de la desgracia. Desde el principio de la historia, Ryno es implícitamente comparado a « un affreux monsieur Lovelace [...] du temps de Laclos »¹⁵, cuya amenaza se precisa bajo el signo de este escritor. Más abajo, su

¹³ Id., pág. 507.

¹⁴ Id., pág. 303.

¹⁵ Id., pág. 210.

matrimonio con Mlle de Polastron se convierte en un hecho inaudito a los ojos de las mujeres elegantes:

« Un mariage d'amour, c'est une fête pour elles! [...] curieuses de voir l'une des plus riches héritières de France prendre pour époux et pour maître un simple gentilhomme sans titre, pauvre comme Job, joueur comme les cartes, et libertin, disait-on, comme le Valmont des *Liaisons dangereuses* »¹⁶.

En otras novelas como *Un Prêtre Marié* o *L'Ensorcelée*, también existe la división de ambientes entre lugares sociales y no sociales. *Un Prêtre Marié* se desarrolla en torno al Quesnay, propiedad de los Sombreval, cuyo héroe es un ser no social, acusado de deicida, de parricida por la sociedad. La no sociabilidad del personaje conlleva a la no sociabilidad de su entorno debido al rechazo de la sociedad. Los esfuerzos de Jean Sombreval para sustituir a Dios, dando la vida a su hija por búsquedas científicas, lo identifican con Prometeo, el prototipo de transgresor. En este drama, Calixte se muestra como el ser más puro, más celeste de todos los personajes « aurevilliens », pero no es así; se convierte, a la misma vez, en mujer e hija de Sombreval, que, debido a su incapacidad por ayudar a su padre, se castiga. Indirectamente lo mata, igual que él acabó con la vida de su madre; sin embargo, no parece sufrir la ausencia de su madre, y lo único que sabemos es que ha hecho suyo el sufrimiento de su madre; por lo tanto, el amor no tiene lugar. Como ya advertíamos, el turbante es una protección y, en este caso, actúa contra la inmoralidad, contra el deseo. Quitar el turbante es transgredir una doble prohibición: la de la cruz y la de la carne. El deseo de los dos protagonistas masculinos, Néel y Sombreval, es insatisfecho, pues nunca tendrán acceso a lo que oculta el turbante.

La carencia de sociabilidad de la región de Lessay revela el miedo que engendra este lugar en *L'Ensorcelée*. Otro espacio de la no sociabilidad es la morada de la Clotte, cuyo pasado social de antigua amante y concubina de los Señores del Haut-Mesnil la han separado para siempre. Estos aspectos sociales y morales hacen de estos medios no sociales, lugares que hay que evitar, y quien se aventura, no sólo está mal visto sino que se aparta de la norma. La obra « aurevillienne » se estructura de tal forma que todo está calculado para crear, por un

¹⁶ Id., pág. 339.

lado, un rango reservado a una determinada capa social y, por otro, una categoría prohibida a un determinado grupo. Si es verdad que diferentes clases sociales existen, es verdad que el lugar no social prohibido siempre es visitado. La landa de Lessay se presta a acoger a temerarios: la Croix-Jugan, los pastores, Maître Le Hardouey, Jeanne Le Hardouey y la Clotte. Los pastores siempre mal vistos, rechazados, tienen que elegir más de una vez la landa de Lessay como residencia; efectivamente, son considerados como el terror del país, « les pâtres errants, les lazzaronnes des landes normandes, les hommes du rien-faire éternel »¹⁷. La fisonomía de los pastores, su apego a costumbres ancestrales, su relativa ociosidad y su nomadismo conforman su exclusión, su marginalidad de la sociedad.

En *Une Histoire sans Nom*, el cura Riculf parece ser de ninguna parte, abusa del sonambulismo de Lasthénie, de su estado de inconsciencia, y, entre él y la joven, la satisfacción libidinosa no puede ser más que transgresora. En primer lugar, anotamos una transgresión literal, Lasthénie sale de su habitación para esperar en la escalera, lugar de paso propicio para encuentros ilícitos. Y en segundo lugar, una transgresión sexual en la que la joven busca inconscientemente un contacto en el que el sueño la preserve de participar. Por parte de Riculf, la violación es múltiple: social, ataca a la heredera; religiosa, el cura rompe su voto de castidad; ética, el hombre agrede a la chica; y física, la relación con la sonámbula tiene cierto matiz necrófilo.

Paralelamente a *Une Histoire sans Nom*, *Une Page d'Histoire* es también una historia de muertes; Julien y Marguerite de Ravalet son castigados socialmente por infringir las normas, pena que pagan con el ahorcamiento.

La elección de las heroínas es fundamental, sobre todo en cuanto a su origen: Calixte, « la fille à Jean Gourgue, un va-un pieds, né dans la crotte et digne de sa naissance »¹⁸ y Hauteclair Stassin, hija de un maestro de armas; son preferidas a Bernardine de Lieusaint y Mlle de Cantor, de casta noble. La figura de la prostituta es algo atractivo, es el ejemplo clave de la decadencia social. Que sea Rosalba o Mme de Turre-Cremata, las dos prostitutas de espíritu o de profesión son extranjeras, el sujeto busca al lado de ellas su superioridad, y consecuentemente, su poder viril. La preferencia por un ser diferente e inferior se manifiesta también en función de la condición social, las sirvientas están descritas

¹⁷ Id., pág. 674

¹⁸ Id., pág. 1005.

como objeto de deseo. Estos personajes no sociales que vienen de fuera son la base de la no sociabilidad, son la manifestación de una opción ideológica de Barbey. La incompatibilidad entre los autóctonos y los nuevos llegados introducen elementos rechazados por la norma social y moral; es una forma de preponderar los valores del pasado frente a la novedad, que es perturbadora.

1.1. INFIDELIDAD

Las relaciones entre individuos por lazos de parentesco o de amor siempre han tenido y tienen una notable trascendencia. Esta idea de parentela y de sentimiento amoroso permite, a la misma vez, una estabilidad personal y social, evitando ciertas transgresiones como desenfrenos pasionales. La idea de familia admite la educación seria del niño y, consecuentemente, la del futuro adulto, asegurando la existencia de las tradiciones, de los convencionalismos y el respeto al pasado. También es necesaria la supresión del divorcio, del adulterio, incompatibles con los mandamientos de la Iglesia, de la legitimidad de los bastardos, en una palabra, de todo aquello que va contra el orden jerárquico y religioso del mundo. El universo « aurevillien » nos propone todo lo contrario: nos ofrece los encantos del adulterio, las confusiones exquisitas del incesto, las descripciones angustiosas del parto, los maridos frívolos que buscan la paz al lado de su amante, las madres infanticidas, las hijas apropiándose del amante de su madre...

Barbey, tras la ruptura con sus padres, pone en duda todos los valores de la sociedad en la que ha sido educado: políticos, morales, estéticos... En boca de uno de sus personajes, concretamente Ryno de Marigny, deja patente su actitud:

« Rien de plus simple d'ailleurs que mon éloignement d'une famille qui ne comprenait rien à ce que j'étais et à ce que je pouvais devenir. Elle m'avait blessé dans mes ambitions, dans mon orgueil, dans tout ce qui fait la force de la vie plus tard. Je la quittai, respectueux mais ferme, décidé à ne plus m'appuyer que sur moi, J'étais bien jeune alors. Une éducation compressive avait pesé sur moi sans me briser. Quand j'ôtai mon âme de cette camisole de forçat, le bien-être des fers tombés me saisit comme une ivresse. Cela suffirait à expliquer la vie dissipée dont j'ai vécu [...]. Du reste les chances de la vie ne m'effrayaient pas. Je suis

naturellement aventurier. [...] J'aime les périls et les anxiétés cachés au fond des choses inconnues et des événements incertains. Toutes les difficultés m'attirent »¹⁹.

Las últimas aseveraciones del fragmento permiten al escritor tratar temas que infringen ciertas reglas sociales. La obstinación que tiene por las parejas ilegítimas, adúlteras, concubinas, incestuosas, nos induce a pensar que un hombre y una mujer no pueden ser felices en el matrimonio. En la obra, la mujer está destinada generalmente a casarse con un hombre al que no ama; por lo tanto, busca a un amante, cuya consecuencia es un enfrentamiento mortal: el cura de la Croix-Jugan, Don Esteban, el hermano de Marguerite, Mesnilgrand... La pareja no se comunica, no se compenetra, que se trate de Jeanne Le Hardouey, la madre de la « petite masque », la Rosalba, Mme de Turre-Cremata o Marguerite de Ravalet, sus matrimonios son el fruto de una necesidad o de un arreglo. En el caso de una necesidad, Jeanne acepta el matrimonio con el hombre con el que sólo manifiesta distanciamiento: « Quelle ressource devait-il lui rester? Serait-elle obligée d'aller comme ouvrière à la journée, ou, ce qui serait pire encore, d'entrer quelque part en condition?... »²⁰; y en el supuesto de un arreglo, el matrimonio se consigue entre familias, dos grandes apellidos de España se juntan para el matrimonio en *La Vengeance d'une Femme*:

« Mon mariage avec le duc de Sierra-Leone fut une affaire de race à race. Ni de son côté, ni du mien, il n'entra de sentiments dans notre union. C'était tout simple qu'une Turre-Cremata épousât un Sierra-Leone »²¹.

La mayoría de parejas casadas se unen por conveniencia, por obediencia o por interés. En *L'Amour Impossible*, se precisa que Mme de Anglure la casaron para fortalecer las relaciones que existían entre las dos familias. El matrimonio por conveniencia es una simple formalidad, y la pareja mantiene su autonomía con discreción: el conde de Anglure tiene una amante a la que visita y su mujer lo consiente: « elle l'avait épousé sans l'aimer »²². En *Un Prêtre Marié*, Néel « n'avait d'autre perspective qu'un mariage de convenance ou d'amour »²³, su

¹⁹ Id., pág. 264.

²⁰ Id., pág. 610.

²¹ Op. cit., tomo II, pág. 247.

²² Op. cit., tomo I, pág. 94.

²³ Id., pág. 918.

padre elige a Bernardine, la hija de un viejo amigo, y Néel « se serait laissé marier tranquillement, sans goût ni dégoût, sans amour et sans haine »²⁴. A fuerza de sentimientos fingidos e impuestos por el padre, la pareja compuesta por Joséphine de Alcy y M. de Artinel se casan en *La Bague d'Annibal*: « Joséphine eu donc Madame, une position dans le monde, plus un mari et trois jeunes filles »²⁵. Ama a un hombre que no la quiere y se casa con otro por necesidad; en el vocabulario de la moralidad de la protagonista: « se perdre équivalait à ne pouvoir trouver de mari »²⁶. Aunque « personne ne lui connaît d'amant encore »²⁷, el cinismo de « encore » implica evidentemente una infidelidad próxima, y, en apariencias, complace a su marido socialmente, pero lo engaña con su amante. La alianza conyugal se obtiene también por coacción en *Une Page d'Histoire*: « Plus tard on la força d'épouser ce messire le Fauconnier. C'est ainsi qu'elle introduisit l'adultère dans l'inceste »²⁸.

En estas parejas nadie sufre, se presenta una comedia en la que los sentimientos no entran en juego; se trata de « ce mariage comme on le voit au dix-neuvième siècle, par les côtés élégants et polis »²⁹. Lo que nos llama la atención es la posición cruel del novelista, nos hace partícipes de unos personajes sin principios, jugando con el adulterio y utilizando la máscara del respeto en los salones. Si la indisolubilidad existía, era debido a que el divorcio no era lícito, de lo contrario, Hortense no hubiera vivido con un marido que la execraba. Las parejas oficiales, legales, unidas por el matrimonio, a excepción de la de *Le Bonheur dans le Crime*, todas acaban en desgracia.

Si admitimos que la fidelidad es la aceptación de un saber social y moral, y la infidelidad, un saber individual y amoral, podemos sostener que estas dos marcas constituyen una división de la sociedad en *Une Vieille Maîtresse*. Los adúlteros se muestran como antihéroes opuestos a la sociedad representada por la condesa de Artelles. Hermangarde posee una buena dote y una óptima posición social, Ryno es pobre y sin un reconocimiento social, todo lo contrario a su amada. Transcurridos seis meses y deteriorado el amor, la engaña con su antigua amante, arrastrando el apellido de su esposa en « les abominations »³⁰ de un

²⁴ Id., pág. 1002.

²⁵ Id., pág. 201.

²⁶ Id., pág. 183.

²⁷ Id., pág. 201.

²⁸ Op. cit., tomo II, pág. 377.

²⁹ Id., pág. 627.

³⁰ Op. cit., tomo I, pág. 549.

adulterio público. Vellini no es sólo extranjera, sino que no es « une femme comme il faut »³¹, pues, debido a una infancia clandestina, la niña sólo disfruta del amor materno: « La duchesse qui avait des enfants de son mari l'avait élevée en secret avec l'imprévoyance cruelle du plus égoïste et extravagant amour maternel »³². Su educación es paralela a la de Hermangarde y Mme de Flers, que a la edad de quince años no sabía ni leer ni escribir: « elle passait une partie de ses journées couchée par terre aux pieds de sa mère »³³. Mme de Flers, habiéndose casado con un hombre que por edad hubiera podido ser su padre, se propuso agradar en lo máximo al marqués de Flers hasta tal punto que éste sacrificó a sus amantes a favor de su mujer. Pero ella pertenece a esas mujeres casadas, cuya sexualidad no está negada: « Elle trompa son mari comme on trompe un amant, en se donnant une peine du diable [...]. La révolution éclatant la trouva déjà partie. Son mari fut massacré au 10 août »³⁴; por ello, justifica las desavenencias juveniles a las que hacíamos alusión más arriba. Ella lo engaña con discreción y él muere burlado, pero feliz. En esta novela, el adulterio es frecuente y, centrándonos en las parejas principales, la infidelidad se ofrece doblemente: Vellini traiciona a su esposo Sir Réginald Annesley, y Ryno, a Hermangarde. Es por un golpe de fusta que comienza la relación entre ambos amantes, los encuentros se suceden en la clandestinidad, cuyo primer escondite es una casa de pescadores:

« [...] ta Vellini n'est point méchante. Elle ne veut point t'arracher l'amour d'Hermangarde. Elle ne veut que toi, par moments, toi ici, dans l'obscurité, sans qu'aucun être vivant le sache, ni Hermangarde, ni le monde, ni personne! [...] Nous nous cacherons »³⁵.

Se reencontrarán en una cueva, una gruta inaccesible en lo alto de un acantilado, donde se llega sólo por mar. Antaño, este lugar sirvió de refugio a contrabandistas, ahora encubre a los amantes que también infringen la ley:

« Jamais antre ne fut mieux destiné, par le jeu des terrains, à cacher des desseins coupables ou des bonheurs persécutés que ne l'était ce *Tombeau du Diable* (comme on l'appelait) »³⁶.

³¹ Id., pág. 212.

³² Id., pág. 269.

³³ Id., pág. 270.

³⁴ Id., pág. 217.

³⁵ Id., pág. 477.

³⁶ Id., pág. 493.

En esta gruta oscura, los dos amantes experimentan, en fraude, el entusiasmo de su pasión; no obstante, el héroe intuye que su cónyuge se ha percatado de su deslealtad. A la metamorfosis de la naturaleza, Ryno sufre también esta transmutación, arrepentido, en cierto modo, por su infidelidad:

« Il sentait jusque dans son cœur la main de glace de la Nature. Parti du Bas-Hamet, le front ardent, les artères palpitantes, l'âme embrasée, il s'éteignait peu à peu en s'avancant sur ces grèves neigeuses, vers la demeure où dormait Hermangarde trahie [...]. Ces hennissements rappelaient à Ryno celui que le noble animal avait poussé à la porte de la cabane, et ramenaient dans son esprit une pensée qui l'avait traversé comme une flèche»³⁷.

El final de la novela aclara la perplejidad del escritor: Ryno no se divorcia y sigue visitando a Vellini: « Et le résultat, comme les empires, n'est-il pas de briller et de durer? Eh bien, voilà l'œuvre de cette Vellini que vous méprisez si fort, comtesse! »³⁸

La imposibilidad de las relaciones afectivas evidencia las siguientes cuestiones, cuya metáfora es muy significativa: « Qui ne sait pas que tous nos amours sont de la démente? que tous nous laissent à la bouche la cuisante absinthe de la duperie? »³⁹ Esta amarga constatación la advertimos en *Léa*, en que la joven tísica muere por el beso ensangrentado de su enamorado. Estas parejas marginales se emboscan para vivir su voluptuosidad ilícita; Réginald, uno de los dobles del escritor, conjetura que antes de ser artista, es necesario que la pasión haya « labouré notre cœur avec son soc de fer rougi »⁴⁰, ya que esta experiencia, la de la pasión desgraciada, es indispensable en la realización del artista.

Ser el amante de una mujer casada o de una joven de buena familia provoca encuentros clandestinos que implican la destrucción. El amor existe si de ante mano se establecen obstáculos, Don Juan no sólo quiere poseer mujeres, sino pervertirlas y abandonarlas deshonoradas y desesperadas: « Je compris le bonheur de ceux qui se cachent. Je compris la jouissance du mystère dans la complicité »⁴¹.

³⁷ Id., pág. 481.

³⁸ Id., pág. 551.

³⁹ Id., pág. 31.

⁴⁰ Id., pág. 24.

⁴¹ Op. cit., tomo II, pág. 48.

Esto es una reflexión que el vizconde de Brassard se plantea, mientras que Albertine lo visita atravesando la habitación de sus padres con las puntas de los pies.

La ocultación es el mejor medio para lograr el amor clandestino de los amantes, la condesa de Stasseville reprime su mirada por temor a que se sospeche de su relación con Marmor en *Le Dessous de Cartes*. El doctor Torty, en *Le Bonheur dans le Crime*, espía a la pareja de amantes abrazándose, pues la lucha con la espada es el modo de hacer el amor, no se trata de una competición deportiva: « [Ils] s'étaient aimés les armes à la main et qui continuaient de s'aimer ainsi »⁴². La pareja se aísla en un pabellón alejado, lejos de cualquier mirada y, fuera del ruido de las espadas, ignoramos cualquier relación que los une, mas se puede aplicar el comentario del narrador en *Le Cachet d'Onyx*: « Mais c'est surtout quand on a connu les délices qu'il y a dans la trahison et dans l'adultère que toutes les sensations s'affadissent et toute vie devient insipide »⁴³. La sociedad y la moral les prohíben encontrarse, él es conde y ella es hija de un esgrimidor. El secreto que acompaña a la transgresión es otro componente de las conductas perversas y, frente a la pareja de *Le Dessous de Cartes* que ostenta el secreto de su amor ante jugadores y espectadores, Hauteclair y Serlon no buscan posiblemente la presencia de Torty, pero no hacen nada para evitar la comedia que interpretan ante él. La curiosidad del doctor Torty sirve para despertar la atención del lector, además, adoptando la posición de « voyeur », entra en el juego de la pareja pervertida. Su complicidad ocular lo incita a saber más, por lo tanto, no denuncia el crimen, y el diálogo final, con el narrador que clausura la novela con la última réplica del doctor, da la impresión de una negación asumida:

« Toute criminelle qu'elle soit, - fis-je, - on s'intéresse à cette Hauteclair. Sans son crime, je comprendrais l'amour de Serlon. - Et peut-être même avec son crime! – dit le docteur. – Et moi aussi! Ajouta-t-il, le hardi bonhomme »⁴⁴.

El narrador de *À Un Dîner d'Athées* se ve relegado a las tinieblas de un armario para ser testigo de un desenlace fatal; el caso de este relato es diferente, puesto que Ydow actúa por una infidelidad confesada. Al igual que la heroína

⁴² Op. cit., tomo II, pág. 112.

⁴³ Op. cit., tomo I, pág. 16.

⁴⁴ Id., pág. 128.

lacraba sus cartas de citas y sólo se abría al placer, se trata de castigarla con el fin de que esté cerrada a todo, incluso al placer: « Sois punie par où tu as péché, fille infâme! »⁴⁵ gritaba Ydow. Efectivamente, este cuerpo mutilado se convierte de pronto « immobilement pâle sous les yeux d'un homme pour la première fois »⁴⁶. La Rosalba, « dont le visage de vierge nous pipa tous »⁴⁷, ofrece el retrato más virulento de la falsa inocencia:

« [...] ce monstre d'impudicité qui osait s'appeler, qui osait porter ce nom immaculé de Rosalba, qu'il ne faudrait donner qu'à l'innocence, et qui, non contente d'être la Rosalba, la Rose et Blanche, s'appelait encore la Pudique, la Pudica, par-dessus le marché! »⁴⁸

En la novela *Ce qui ne meurt pas*, Yseult, igual que sus compañeras, tiene que esconderse, se oculta en una cita nocturna con Allan para analizar su amargura adulterina, pero no busca un refugio inaccesible como Vellini, sino que el lugar es un banco del pequeño bosque: « J'étais malheureuse parce que j'étais adultère. Je ne l'étais pas à cause des hommes et de leur morale qui réclame, quand nous la faussons mais simplement parce que j'étais adultère »⁴⁹. Yseult reúne los principales rasgos de los primeros personajes femeninos y tiene dos amantes escalonados en el tiempo: Margarita y Horace:

« Mon mari n'était qu'un libertin vulgaire, je ne lui fis pas l'honneur d'être jalouse de ses abjectes tendresses, mais je ne lui permis même plus de froisser ma robe lorsque nous passions par la même porte tous les deux »⁵⁰.

Ocultando sus celos, tenía la posibilidad de rechazar las relaciones conyugales; esposa enamorada y engañada a su vez, traiciona a su marido con Horace, un sobrino de éste, que tras aterradores sufrimientos, se ofrece a él:

« [...] ce fut tout de suite une fièvre, de l'insomnie, du délire. Tout ce que j'avais senti jusque-là n'était pas comparable à ce que j'éprouvais

⁴⁵ Id., pág. 226.

⁴⁶ Id., pág. 227.

⁴⁷ Id., pág. 212.

⁴⁸ Id., pág. 211.

⁴⁹ Id., pág. 435.

⁵⁰ Id., pág. 432.

alors. Ce n'était pas uniquement en intensité que mes sensations différaient; j'étais folle, j'étais malade, rien que d'amour... »⁵¹

El dolor de Yseult es no ser más joven, el pasado resurge constantemente hasta el punto de que no puede ver a una joven sin sentirse frustrada y humillada. La ausencia de comunicación entre Yseult y Octave es lo que crea entre la pareja desleal una situación patética.

En *Le Chevalier Des Touches*, la espera del epílogo es imprescindible para conocer las razones de la misteriosa rojez que enciende el claro rostro de Aimée de Spens cada vez que se evoca a Des Touches. Cuando le comunican que Des Touches va a ser testigo de su matrimonio, su reacción es que su « teint passa, comme un éclair, à la pourpre d'un incendie »⁵². Posiblemente, su secreto mejor guardado la transforma en una « statue de corail vivant »⁵³. ¿Ama al caballero, estando prometida a M. Jacques? El misterio se resuelve al final: la « Vierge-veuve » no es tan pura como creemos desde el momento en que se desnuda delante de Des Touches, tiene un pasado culpable y no deja de ser sospechosa de infidelidad a lo largo de la novela.

El lugar donde se « ocultan » los héroes de *La Vengeance d'une Femme* es el apartamento trivial y desordenado de la duquesa. Su marido la acusa de adulterio por amar a Don Esteban platónicamente, Tressignies, celoso del duque y como él, es engañado por la duquesa que la sorprende en el flagrante delito de la infidelidad:

« Tressignies devint sombre. C'était dans le monde un esprit animé, dont la gaîté était aimable et redoutable [...]. Il ne causa plus avec le même entrain [...]. De sombre, il passa souffrant. Son teint se plomba »⁵⁴.

Las relaciones ilícitas están mal vistas por la sociedad en *L'Amour Impossible*, Maulévrier y Mme de Gesvres, en la calle « Royale », interrumpen su intimidad cuando aparece Laurette, la sirvienta. Esta novela invierte el esquema con respecto a la anterior novela: dos mujeres, Mme de Gesvres y Mme de

⁵¹ Id., pág. 434.

⁵² Op. cit., tomo I, pág. 801.

⁵³ Id., pág. 863.

⁵⁴ Op. cit., tomo II, pág. 261.

Anglure, se interesan por el mismo hombre. Bérange de Gesvres goza de una total independencia para alcanzar sus desavenencias amorosas: « Son mari traînait des velléités d'ambition à la suite de l'ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg. Il laissait à sa femme toute la liberté dont jouit une veuve »⁵⁵. En cambio, su amiga Mme de Anglure no ha tenido aún ningún tipo de relación sexual, se casa con Raoul de Anglure que se muestra absolutamente indiferente. El mismo desinterés lo expresa M. de Artinel en *La Bague d'Annibal*, cuando arroja la llave de su habitación a sus amigos, y exclama: « Allez voir plutôt! »⁵⁶; estimamos que estas parejas legítimas carecen de cualquier tipo de relación. Como hombre de su tiempo, Raoul de Anglure prefiere la vida de los hombres entre ellos: cazar, montar a caballo, pescar... Frente a su mujer que le perturba su sexualidad, busca alguna amante:

« Il passait ses journées à courir à cheval et à chasser; puis, quand il était bien fatigué, il s'en allait clore ses soirées chez une ancienne maîtresse plus âgée que lui, et sur le canapé de laquelle il ne craignait pas de s'étaler avec ses bottes et ses éperons »⁵⁷.

El refinamiento, como podemos advertir, no existe; se prefiere a alguien en el que todo está permitido, « devant qui on se permet tout sans qu'elle soit choquée de rien, sur une ravissante jeune femme épousée par inclination et digne de tout l'amour des anges »⁵⁸.

Todos estos personajes descubren las satisfacciones de la traición y una embriagadora felicidad en la relación adulterina. La ocultación los conduce a una posición marginal que por su naturaleza misma, les aporta una voluptuosidad más intensa que si vivieran según las normas sociales. Las parejas se buscan, se enfrentan, se convierten en parejas aún más débiles que las parejas legítimas, y a esa máscara que tienen que llevar cuando están en sociedad, se superpone un hecho: la incomunicación. En cierto modo, conocen una forma de felicidad efímera que se manifiesta en el placer sexual, pero, finalmente, acaban destruyéndose por desengaños desabridos.

⁵⁵ Op. cit., tomo I, pág. 49.

⁵⁶ Id., pág. 148.

⁵⁷ Id., pág. 94.

⁵⁸ Id., pág. 94.

1.2. INCESTO

Barbey desarrolla la relación carnal entre parientes en sus primeras obras y en las últimas, es decir, al principio de su vida literaria y en su madurez. Biográficamente, su primer amor fue su prima y, como sus héroes, sufrió un cierto encantamiento, de ahí que el interés del autor no se hubiera debilitado por esta forma inconcebible del amor.

La obra narrativa que conocemos nace como un medio de seducir, pero, sobre todo, se basa en el sueño, la rebelión, la contestación, la venganza..., frustraciones que refuerzan el temperamento imaginativo del creador. Lo que ha soñado de joven le ha sido dado como un sueño prohibido, fuente de pesadillas en la realidad, fuente de remordimientos, de angustias... Temas como el incesto, la androginia, el amor con una enferma y con una mujer mayor, son sueños nacidos de sus deseos, anhelos que son propulsados en él por el círculo restringido de su familia o por reacciones al exterior. La literatura le va a permitir aliviar su corazón y para dar cuerpo a sus sueños, lo que narra no son historias banales.

Le Cachet d'Onyx es el esbozo de *Á Un Dîner d'Athées*, *Léa* de *Le Rideau Cramoisi* y de *Une Page d'Histoire*, las obsesiones « aurevilliennes » se dejan ya entrever: el amor imposible y prohibido, y el incesto, que en su escala de valores no le parece un crimen.

El universo, en *Léa*, está herméticamente cerrado y constituido por cuatro personajes: Réginald, Léa, Amédée, hermano de Léa, y Mme de Saint-Séverin, madre de Amédée y de Léa. Mme de Saint-Séverin adopta a Réginald como consecuencia de la muerte de sus padres, su adopción es íntegra y es considerado como un hijo legítimo:

« Réginald, ayant perdu ses parents peu de temps après sa naissance, avait partagé avec Amédée la tendresse de Mme de Saint-Séverin, et rien ne l'avait averti qu'une mère lui eût jamais manqué »⁵⁹.

Aunque Réginald no tiene parentesco familiar con la familia Saint-Séverin, se cría junto a Léa y se sienten como hermanos, pero su amor hacia ella

⁵⁹ Id., pág. 26.

le aterroriza y le atrae a la misma vez. Cuando la progenitora le prohíbe acercarse a Léa, a causa de la enfermedad grave de su hija, le recuerda el tabú del incesto. El tabú se aplica, en primer lugar, al verdadero hermano de Léa:

« Léa se jette au cou de son frère avec l'abandon d'un sentiment qui paraissait ne pas s'épandre souvent, avec ce laisser-aller d'adolescence dont toute l'âme devait être une caresse. Mais Mme de Saint-Séverin, redoutant que cette joie ne fût vive, y coupe court en présentant à sa fille celui qu'elle appelait son second fils »⁶⁰.

Léa obra según su emoción fraternal, pero Mme de Saint-Séverin teme que « l'abandon d'un sentiment », « ce laisser-aller d'adolescence », « la caresse », « cette joie trop vive » les lleven a la ley natural, e impide esta comunicación física entre hermano y hermana, alegando la enfermedad de su hija. En este microcosmos cerrado, constituido por cuatro miembros, Mme de Saint-Séverin vela por la prohibición de lo sexual, aislando a su hija de sus hijos. También encarna la ley que debería estar representada por el padre del que no se sabe nada. Aunque sabe interpretar el papel de madre afectuosa, se quita la máscara de la maternidad cuando Réginald desobedece a su orden y transgrede la ley del incesto:

« [...] quand elle fixa sur Réginald ses yeux qui s'étaient remplis de larmes au mot consolant de son fils, ils s'affilèrent comme deux pointes de poignard. Elle se dressa de toute sa hauteur, et, d'une voix qu'il ne fut pas oublier quand il l'eut entendue, elle lui cria aux oreilles: « Réginald, tu es un parjure! »⁶¹

Léa muere por un beso de Réginald, como Alberte cuando llega a la cima de su éxtasis, realizando el coito con Brassard⁶². La relación entre la heroína y su madre es ambigua y tensa: la progenitora protege a su hija a toda costa, cuya muerte tiene algún tipo de relación con el castigo infligido por la madre que rechaza el sexo en la familia.

⁶⁰ Id., pág. 27.

⁶¹ Id., pág. 42.

⁶² Recordemos la observación de Philippe Berthier: « La mort d'Alberte peut être interprétée comme le châtement imposé par la mère bafouée ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit, pág. 152.

La novela *Une Page d'Histoire* es una historia real de dos hermanos, Julien y Marguerite de Ravalet, que se amaron desde la cuna. Barbey retoma este tema del incesto, que había tratado subyacentemente en *Léa*, y comprobamos que no hay cambios en el inconsciente, sólo estados de relación. En 1603 los hermanos Ravalet acaban decapitados en la guillotina, en la plaza de Grève, y mueren placenteramente, orgullosos de su amor. Antes de conocer los amores de sus hijos, los padres de Marguerite la casan con Jean Le Fauconnier, y la heroína combina el adulterio con el incesto. Barbey ignora ciertos hechos, y todo lo que aporta no es siempre auténtico, lo que le interesa es evocar con estremecimiento lo que fue este amor. Para el autor, el niño que nace no es inocente, es también culpable desde su nacimiento, poseedor de un pasado que determina su futuro: raza, tendencias, físico... Así, la belleza de los Ravalet, unida a las tendencias criminales de la familia, conlleva la complacencia del uno hacia el otro, y esto es lo que verdaderamente constituye su crimen. Julien y Marguerite de Ravalet son hermanos por naturaleza, la muerte que heredan los conduce a la destrucción, a la sangre y a la monstruosidad: « deux enfants de la plus pure beauté, qui sortirent tout à coup, un jour, comme deux roses, de cette mare de sang des Ravalet »⁶³. Para narrar esta historia, el escritor recurre al sexo, a la sangre, a la voluptuosidad y al pecado:

« [...] cette histoire fut celle d'un amour et d'un honneur tellement coupables que l'idée en épouvante... et charme (que Dieu nous le pardonne!) de ce charme troublant et dangereux qui fait presque coupable l'âme qui l'éprouve et semble la rendre complice d'un crime, peut-être, qui sait? envieusement partagé... »⁶⁴

Todo seduce a Barbey: la nobleza y la belleza de los héroes, de cuya tradición guarda el recuerdo: la reputación criminal de la familia de Ravalet, el ambiente de un castillo feudal, el desenlace trágico de la aventura... El incesto se enfrenta a la condena de la sociedad, la heroína « avait accueilli l'inceste, et simplement, parce que la conséquence de l'inceste, était, dans ce temps-là, l'échafaud »⁶⁵. El novelista piensa que Marguerite es una afortunada por no sentir ningún tipo de rebelión, de tristeza ante lo que le había sido impuesto desde la

⁶³ Op. cit., tomo II, pág. 371.

⁶⁴ Id., pág. 368.

⁶⁵ Id., pág. 376.

cuna y, además, carece de sentimientos, contrariamente a su hermano, que sí los evidencia:

« Son crime à elle, qui fut toute sa vie, et qui date presque du berceau, elle le porte sans remords, sans tristesse et même sans orgueil, avec l'indifférence d'une fatalité contre laquelle elle ne s'est jamais révoltée »⁶⁶.

El sueño del creador, en este castillo, está coronado por una visión:

« Deux cygnes nageaient sur ce lac où il n'y avait qu'eux, non pas à distance l'un de l'autre, mais pressés, tassés l'un contre l'autre comme s'ils avaient été frère et sœur, frémissants sur cette eau frémissante. Ils auraient fait penser aux deux âmes des derniers Ravalet, parties et revenues sous cette forme, charmante; mais ils étaient trop blancs pour être l'âme du frère et de la sœur coupables. Pour le croire il aurait fallu qu'ils fussent noirs et que leur superbe cou fût ensanglanté... »⁶⁷

La actitud de estos dos cisnes permite pensar en una pareja amorosa, los participios pasados « tassés, pressés », pensando en el incesto, contradicen las relaciones de parentesco inocente. El aspecto que adoptan los dos cisnes blancos es una visión anacrónica del paraíso, y, naturalmente, es la prueba de que Barbey los considera inocentes. Si los cisnes hubieran sido negros y el cuello ensangrentado, el autor se hubiese tenido que enfrentar a la interpretación moralista y legalista de los cronistas y de los jueces de la época.

Camille y Allan se crían como hermanos en *Ce qui ne meurt pas*, si la fraternidad es genética para los Ravalet, para Allan y Camilla es social, y junto a la madre, los tres viven una pasión incestuosa. Yseult de Scudemor reemplaza la madre desaparecida de Allan, adopción parecida a la Mme de Saint-Séverin en *Léa*:

« [...] Allan, quoique élevé par elle, n'avait pas trouvé, dans cette communauté de la vie partagée dès l'enfance, l'accoutumance préservatrice qui sauve les mères et les sœurs de l'amour incestueux des

⁶⁶ Id., pág. 376.

⁶⁷ Id., pág. 378.

cœurs pubères... Le sentiment d'Allan pour Mme de Scudemor, cette grande personne si grave et si imperturbablement maternelle, il l'avait puisé et développé sans défiances dans les plus filiales et les plus chastes familiarités »⁶⁸.

Antes de la relación amorosa con Camille, nace una pasión exacerbada que se traduce en locura: Allan – el mismo Barbey – huérfano, educado por una amiga de su madre, se enamora de esta mujer que no puede amarlo, pero se entrega a él por piedad. La clase de relación que sostiene Allan con Yseult de Scudemor es muy significativa: ella sólo le puede ofrecer su cuerpo, por ello, él se siente cada vez más solitario. Sus vidas diferentes, pero juntas, transcurren en el mismo lecho « mais, pour ces deux existences l'une dans l'autre sans se mêler jamais, il n'y avait que deux Océans amers, il n'y avait pas de douce Aréthuse! »⁶⁹ Su amor concentra los componentes del incesto y esta equivocación surge en la segunda parte de la novela, cuando Allan manifiesta hacia Camille un amor tan violento como el que sentía hacia Mme de Scudemor. Este amor incomprensible está presente en el primer intento de beso: « Que devenait la sœur? Que devenait le frère?... Le glorieux amour du mystique expirait »⁷⁰. Allan y Camille se juran como hermanos un amor eterno, y este amor fraternal es tan vivo, tan exaltado que induce a un amor inconcebible: « Oui, vous êtes ma sœur, chère Camille, – lui dit-il, en la pressant de la plus chaste des étreintes. [...] Tu ne sais pas comme elle t'aime, ta sœur! Si tu le savais, tu ne pourrais jamais la quitter! »⁷¹ Las alusiones a los términos « frère » y « sœur » son frecuentes y su amor es simbólicamente « le sentiment le plus beau de tous, – celui de la sœur pour le frère et du frère pour la sœur, – ils avaient échangé leurs âmes »⁷². Este amor es vivido, en un primer momento, en una dulce intimidad que trasciende lo carnal:

« [...] c'était toujours le frère et la sœur! C'était toujours, du côté d'Allan, la pureté de l'amour mystique, le plus beau poème que l'imagination chantât dans son cœur; du côté de Camille, l'ignorance de la vierge à sa première pensée »⁷³.

⁶⁸ Id., págs. 394-395.

⁶⁹ Id., pág. 519.

⁷⁰ Id., pág. 569.

⁷¹ Id., pág. 543.

⁷² Id., pág. 543.

⁷³ Id., pág. 571.

En el cuerpo del otro es donde se desvanecen todas las ilusiones: « En vain s'étreignaient-ils de manière à ce que la trace de la poitrine de l'amant restât dans le sein de l'amante, ils savaient qu'ils ne trouveraient pas plus d'apaisements que d'ivresses dans ces étreintes inutiles et fatales »⁷⁴. Allan se aleja paulatinamente de Camille y más tarde, reconocerá que se había equivocado e intentará volver con Yseult. Allan, después de esta relación fatal, es presentado como un ángel fracasado, que habría perdido su pureza, imprescindible para un verdadero andrógino:

« Allan était debout contre la cheminée et le dos tourné à la glace. Ce n'était plus l'Allan d'autrefois, à la beauté d'Androgyne. Le rêve enchanté de Polyclès s'était évanoui. Il avait perdu ses lignes féminines et sa joue d'Aurore. Ce n'était plus le céleste séraphin sans ailes qui faisait rêver les deux sexes »⁷⁵.

El novelista describe un doble incesto: Allan se convierte en amante de la madre y de la hija, y en el último capítulo, ambas protagonistas tienen un niño de él. Mientras tanto, si el incesto reina en los corazones y en los deseos, no es más que un pensamiento insidioso, una imaginación perversa⁷⁶.

Conviene reflexionar sobre la timidez sorprendente que sufren los hombres de letras cuando se trata de describir las costumbres bárbaras de la época:

« La littérature moderne, à laquelle le bégueulisme jette sa petite pierre, a-t-elle jamais osé les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe, qui sont des histoires, croyez-moi, toujours et parfaitement vivantes, car je n'ai pas vécu – du moins jusqu'ici – dans un autre enfer que l'enfer social, et j'ai, pour ma part, connu et coudoyé pas mal de Myrhas, d'Œdipes et d'Agrippines, dans la vie privée et dans le plus beau monde, comme on dit »⁷⁷.

En *La Vengeance d'une Femme*, existe incesto entre la duquesa y el primo de su marido, por analogía con la historia de Agripina que se casa con su

⁷⁴ Id., pág. 584.

⁷⁵ Id., pág. 529.

⁷⁶ Ningún editor quiso publicar esta novela.

⁷⁷ Op. cit., tomo II, págs. 229-230.

tío Claude para asegurar el futuro de su hijo⁷⁸. El terror de transgredir lo prohibido del incesto paraliza a Esteban, sabiendo que este amor incontrolado es imposible entre la duquesa y él:

« Ah! cette découverte abominable le frappait à la poitrine et au front d'un coup de massue de glace. L'homme en lui, qui flambait il n'y avait qu'une minute [...] embrasé para ses sensations, restait désenivré, transi, écrasé. L'idée, la certitude que c'était là réellement la duchesse de Sierra-Leone, n'avait pas ranimé ses désirs, éteints, aussi vite qu'une chandelle qu'on souffle [...]. En se révélant, la duchesse avait emporté jusqu'à la courtisane! Il n'y avait plus ici, pour lui, que la duchesse; mais dans quel état! Souillée, abîmée, perdue, une femme à la mer, tombée de plus haut que du rocher de Leucade dans une mer de boue, immonde et dégoûtante à ne pouvoir l'y repêcher. Il la fixait [...] de Messaline changée tout à coup il ne savait en quelle mystérieuse Agrippine »⁷⁹.

En toda la región del Quesnay en *Un Prêtre Marié*, se rumorea que Sombreval mantiene relaciones incestuosas con su hija. Las injurias de La Gamase, tachando de incesto al progenitor y a la hija, precipitan la acción y, para reducir estas calumnias, Sombreval decide retomar la sotana y fingir el más profundo de los arrepentimientos, es la única forma de devolver la felicidad a su hija. Sombreval hubiera fingido toda su vida si el abate Méautis, el cura del pueblo de Néhou, no hubiera descubierto su impostura. La Malgaigne ha criado a Sombreval, un incesto latente parece perseguir al personaje por la autoridad familiar y tierna de una madre: « elle caressait de sa main sèche cette poitrine d'Ésaü qu'il avait à moitié nue, car, à son fourneau, Sombreval se mettait à son aise comme un forgeron »⁸⁰. La respuesta de la Malgaigne siembra la sospecha sobre estas hipótesis malignas:

« J'ai partagé avec toi l'injure qu'elle te jette; et toi, Jean, tu es un homme. Laisse-la dire. C'est une tête perdue. Méprise-là comme le bruit

⁷⁸ Recordemos que Agripina es presentada como una madre incestuosa. Todo el mundo conoce la desventura de Edipo. También hay que recordar la historia de Myrrha, que al negar el culto a la diosa Afrodita, ésta la castiga haciendo que se enamore de su padre.

⁷⁹ Op. cit., tomo II, pág. 244.

⁸⁰ Op. cit., tomo I, pág. 1060.

des Élavares et leur fumée! Qu'est-ce que cela te fait? Ta fille n'entend pas! »⁸¹

La madre adoptiva confiesa su responsabilidad en el drama incestuoso, y Sombreval permanecerá, según las propias declaraciones de la vieja mujer, « l'enfant que j'ai élevé au mal et qui ne s'en est pas retiré »⁸²; incesto corroborado por las oídas del panadero Vigo:

« Elle a dû être un fier brin de fille dans son temps [...]. Une déchirure est bientôt faite au tour-de-gorge et à l'honneur d'une garce, et qui sait? celle-là n'est, mort-Dieu! pas comme les autres. Elle aura gardé son secret »⁸³.

Y por la Gamase: « Tu n'es qu'une faillie [...] tu avais fait bien des *mystereries* dans les temps avec Jean Gourgue, dit Sombreval, devant qu'il ne fût prêtre »⁸⁴. Calixte tiene los mismos rasgos que Gaetane-Casimire, la progenitora de Néel, y de este parecido nace el amor que éste siente por ella:

« [...] ah! maintenant ces bijoux, ces reliques vénérées qui ont encore le parfum de la peau de ma mère ne seront à personne... ou seront à vous, ma Calixte chère! Il n'y a que vous de digne à mes yeux de porter ce qu'elle porta; ce qui fut longtemps autour de son cou, sur son front, autour de ses bras! [...] il n'y a que vous qui puissiez passer à votre bras cette merveille de fée. Les gros bras roses de Bernardine n'y tiendraient jamais... Vous seule avez le bras assez fin pour entrer dans le bracelet de ma mère »⁸⁵.

Desde entonces, no nos extrañemos si Calixte tiene como su madre, la frente que no había dejado de exhibir « la perle sans rayonnement du bonheur domestique et de l'amour permis »⁸⁶, ambos personajes se corresponden por la frente. También el joven confía su pasión devoradora a la que considera como a una hermana: « Ils mourront en un, ma Calixte aimée – ma sœur aussi, mais bien

⁸¹ Id., pág. 1072.

⁸² Id., págs. 1114-1115.

⁸³ Id., pág. 1063.

⁸⁴ Id., pág. 1072.

⁸⁵ Id., pág. 1045.

⁸⁶ Id., pág. 1003.

plus, bien plus que ma sœur!!! »⁸⁷ Ante este doble incesto – madre y hermana –, Sombreal busca una posible unión de los contrarios:

« [...] je lui disais que ces horribles douleurs, plus fortes que mes élixirs, mes éthers et toute ma chimie seraient vaincues par le mariage, par l'influence mystérieuse, mais positive, d'un homme qu'elle aimerait »⁸⁸.

Barbey arguye que se venga de los sueños irrealizables y que sus escritos son una reacción contra su vida, cuyo aspecto provocador corresponde al desagravio de una frustración.

2. REPULSA Y FASCINACIÓN ANTE LA MUERTE

No cabe duda de que toda repulsión y fascinación son ambiguas, dualidad fundamental que apreciaremos en todas las novelas. Se puede estar atormentado por el miedo, por la aflicción, por el horror..., pero al mismo tiempo, es posible deshacerse de esta inclinación ejercida por la amenaza que puede conducir a la muerte. Los personajes « aurevilliens » ejercen ante todo un poder de fascinación mortífera, precisamente privilegian la muerte y la destrucción del cuerpo. Las novelas establecen la coexistencia de estos dos aspectos, y este doble sentimiento de atracción y de repulsa de la muerte indica hasta qué punto el escritor está obsesionado por ella. Todo el pensamiento del novelista confina una unidad profunda en esta noción de la muerte: el hombre tiene un sentimiento de espanto a la idea de morir, y de ella emanan todos los sufrimientos humanos. Estas realidades humanas son vividas paulatinamente como agresiones, teniendo una única responsable, la muerte. El hombre se destruye ante la mujer, se pierde y se funde en un sexo misterioso que lo fascina incluso siendo fatal. El sexo y la muerte, el sexo o la muerte, la muerte por el sexo, el hombre experimenta una tentación hacia la mujer que, sabiendo los riesgos que corre, espera hallar un estado original.

⁸⁷ Id., págs. 992-993.

⁸⁸ Id., pág. 1013.

2.1. TEMOR

La emoción más antigua y la más fuerte del ser humano es el miedo, y sobre todo, el miedo a la muerte. El héroe de *Le Rideau Cramoisi* evoca cierta aversión hacia Alberte, pero no quiere renunciar a la posibilidad de volverse a encontrar con la mano o el pie de «cette damnante Alberte»⁸⁹. En un primer acercamiento, lo que sorprende en el personaje de la joven es su estatura, su atrevimiento, su valor y su insolencia. Ante la presencia habitual de los padres de la heroína, el aspecto melancólico de Brassard, matizado por el miedo, es consecuencia «du drame mystérieux et terrible qui se jouait alors sous la table [...] et positivement je m'inquiétais pour eux... pour eux, bien plus que pour moi et pour elle»⁹⁰. Víctima de esta incertidumbre terrorífica y fascinante, se convierte en presa de la esfinge: «Ce fut bien plus elle qui me prit dans ses bras que je ne la pris dans les miens...»⁹¹ El joven oficial siente miedo por Alberte y, a su vez, se contagia de este temor:

«Ce fut de la peur, de la peur complète, de la vraie peur, et non plus pour Alberte, mais pour moi, et pour moi tout seul! [...] sensation qui doit rendre le cœur aussi pâle que la face»⁹².

A lo largo de las novelas, la impresión de miedo es fundamental, pero Barbey analiza también el papel del peligro en la felicidad: «Alberte qui, malgré les précautions d'une peur qui devait être immense, n'avait pas pu empêcher cette porte maudite de crier»⁹³. Este desmesurable miedo no implica que Alberte, bajo una sensación de espantosa angustia, no vaya a visitar cada dos noches la habitación de su amante: «Elle l'avait traversée à tâtons, les mains en avant, pour ne pas se choquer à quelque meuble qui aurait retenti de son choc et qui eût pu les réveiller»⁹⁴. Obsesionado por la puerta y en el silencio de la noche, Brassard se atormenta por temor a que los dos ancianos aparecieran súbitamente y los sorprendieran profanando su hogar:

⁸⁹ Op. cit., tomo II, pág. 41.

⁹⁰ Id., pág. 34.

⁹¹ Id., pág. 45.

⁹² Id., pág. 50.

⁹³ Id., pág. 44.

⁹⁴ Id., pág. 45.

« Et jusque par dessus son épaule, je regardais derrière elle si cette porte, dont elle n'avait pas ôté la clef, par peur du bruit qu'elle pouvait faire, n'allait pas s'ouvrir de nouveau et me montrer, pâles et indignes, ces deux têtes de Méduse »⁹⁵.

No es extraño que Brassard haga alusión a la imagen gorgoriana, en la que Freud alude a su significado de castración⁹⁶. El joven « dragón », antes de narrarnos su aventura, anticipa el final del relato, manifestando su reacción al drama que ha vivido: « Cette histoire, qui a été un événement, mordant sur ma vie comme un acide sur de l'acier »⁹⁷. Era joven, es verdad, pero revive sus emociones: « Je vis bleu... mes oreilles tintèrent. Je dus devenir d'une pâleur affreuse. Je crus que j'allais m'évanouir... »⁹⁸ El propio narrador, como héroe y dandi con todas las características que conlleva esta actitud: sangre fría, menosprecio de la emoción, impasibilidad..., se descubre. Brassard nos advierte que no se trata de una banal aventura de guarnición ni de una vulgar relación, puesto que la relación amorosa resulta fundamentalmente culpable: la muerte de la heroína simboliza una infracción, convirtiendo al compañero en criminal, y su historia « a marqué à jamais d'une tache noire tous mes plaisirs de mauvais sujet »⁹⁹. La actualidad del acontecimiento resurge el pasado, una experiencia cuya acción pretérita ofrece al presente su carácter misterioso: retorno a los mismos lugares, a las mismas situaciones, a los mismos detalles, y sin embargo, diferentes. Brassard, atormentado por este miedo tan odioso que lo tortura, recurre a la célebre leyenda oriental de los « Sept Dormants », debido a la duda del sueño de sus hospederos: « Mais ils dormaient donc comme les Sept Dormants les parents de cette Alberte? »¹⁰⁰ La duración de una hora es la separación entre un momento de deseo sensual y el sobrecogimiento del miedo que el héroe sentía hacia Alberte, este temor asegura una progresiva despersonalización del personaje y le induce a tomar una determinación: la de abandonar a la muerta, cuya personificación de la muerte da lugar a comentarios como éste: « Je descendis sur la pointe des pieds l'escalier de cette maison où je laissais la mort... »¹⁰¹ El comportamiento del

⁹⁵ Id., pág. 46.

⁹⁶ Idéntica escena se repite en *Les Marana* de Balzac, cuyo personaje Montefiore cada noche acude a la habitación de la pupila de un anciano llamado Pérez Lo mismo sucede en *Une Page d'Histoire*: « [...] deux amants qui se savaient coupables, et dont la vie se passait à étouffer leur bonheur, sous les yeux d'un père qui avait le droit d'être terrible... » Id., pág. 374.

⁹⁷ Id., pág. 24.

⁹⁸ Id., pág. 33.

⁹⁹ Id., pág. 24.

¹⁰⁰ Id., pág. 48.

¹⁰¹ Id., pág. 55.

personaje, en alguna medida tan odioso, se explica por su extremada juventud, y su terror se repite de nuevo al final del relato, en el que nos desvela la muerte de la heroína: « je passais au galop sous la fenêtre (je vous demande quels regards j'y jetai) de la funèbre chambre où j'avais laissé Alberte morte, et qui était éclairée comme elle l'est ce soir »¹⁰². Apartado en una diligencia con su interlocutor, la muerte produce un profundo sentimiento angustioso en el espíritu del narrador, piensa que en aquella habitación su compañera había muerto. El terror del héroe es complejo, de ahí que tema al escándalo, a la heroína y a la muerte. Todos los dandis en los que se proyecta y se mira el autor, todos denuncian una debilidad. Este tipo de miedo metafísico está cerca de los que expresan algunos cuentos de Maupassant, por ejemplo, *Le Horla*: el miedo en su estado puro. Además, este sentimiento invade al joven oficial, cuya vida había sido símbolo de bravura y de temeridad:

« A cette pensée, je sentis la main, la main physique de cette peur hideuse, dans mes cheveux qui devinrent des aiguilles. Ma colonne vertébrale se fondit en une fange glacée »¹⁰³.

El tono grandilocuente empleado en la expresión « colonne vertébrale » comunica terror, el héroe narra una etapa de su juventud, sólo tenía diecisiete años y su amante acababa de morir en sus brazos, reacción a través de la cual conoce el miedo: « une peur hideuse »¹⁰⁴. El novelista desvía el análisis al terror de la muerte, a la ansiedad de origen sexual y al miedo al escándalo: « Alberte était morte chez moi, et sa mort disait tout »¹⁰⁵.

En *Le Dessous de Cartes*, la hija de la baronesa de Mascranny, la joven Sibylle, evoca un terror espantoso ante el auditorio que está ansioso por conocer la historia que el narrador va a contar: « Empêche-le, maman dit-elle avec la familiarité d'une enfant gâtée, élevée pour être une despote – de nous dire ces atroces histoires qui nous font frémir »¹⁰⁶. A este personaje adolescente no le gusta oír atrocidades, destacando una « crispation de terreur, comme si l'on eût glissé un aspic entre sa plate poitrine d'enfant et son corset »¹⁰⁷, lo que hace

¹⁰² Id., págs. 55-56.

¹⁰³ Id., pág. 33.

¹⁰⁴ Id., pág. 52.

¹⁰⁵ Id., pág. 52.

¹⁰⁶ Id., pág. 133.

¹⁰⁷ Id., pág. 133.

presentir la idea de envenenamiento. Pero la pequeña heroína tiene reacciones de atracción y de miedo, y a punto de escuchar esta historia atroz, la madre le aconseja que abandone el salón. El grupo que forma el narrador, la baronesa y la joven Sibylle, nos trae a la memoria a los personajes de *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: Don Juan, la marquesa y su hija. La niña presenta también cierta actitud de repulsa inexplicable en relación con Don Juan, pero la fascinación se mezcla con el miedo de un modo interesante e intenso. Su madre no ha obtenido ninguna explicación, aunque el escritor la ofrece en el relato de *Une Histoire sans Nom*: « Que d'amours commencent par la crainte ou la haine; et l'horreur, c'est la combinaison de la crainte et de la haine »¹⁰⁸. *Le Dessous de Cartes* y *Le Plus Bel Amour de Don Juan* tratan el mismo argumento: Herminie no sólo sueña en el horror de conquistar al amante de su madre, sino que el fantasma del embarazo es sustituido por un nacimiento real. La descripción de Marmor de Karkoël nos estremece, su mirada nunca sonríe, indicación que lo califica de criminal, y en otro contexto, asistimos a un nuevo ejemplo de su carácter asesino, comparado esta vez al personaje de Cleveland, el héroe del *Pirata* de Walter Scott: « Il était du pays où se passe la sublime histoire de Walter Scott, cette réalité du *Pirate* de Marmor allait reprendre en sous-œuvre »¹⁰⁹. En efecto, estos personajes tienen algunos rasgos en común: los dos son extranjeros, se desconoce su procedencia, llegan a una ciudad apacible, provocan un drama, para, finalmente, desaparecer sin dejar ningún tipo de rastro y ocasionar la desgracia.

En *À Un Dîner d'Athées*, el terror invade las comidas que los convidados celebran por las cuestiones que allí se comentan. Tras la máscara de la furia, del desprecio y del sarcasmo, se oculta un hombre de una mayúscula nobleza: « Il était profondément aristocrate. Il ne l'était pas seulement de naissance, de caste, de rang social; il l'était de nature, comme il était lui, et pas un autre »¹¹⁰. Es el motivo por el que su ateísmo no corresponde con el ateísmo vulgar de otros convidados: Reniant y Rançonnet. Desde el principio, se confirma la muerte de varios personajes: « Ceux qui les faisaient, ces bombances sacrilèges, sont morts et bien morts; mais à cette époque ils vivaient »¹¹¹. Esta alusión al pasado que plantea el relato durante la Restauración, le sucede un segundo, expuesto por Mesnilgrand, donde se realiza una retrospectiva hasta la época de Napoleón en 1808, cuando el Emperador invadía España. El anfitrión vive un innegable

¹⁰⁸ Id., pág. 305.

¹⁰⁹ Id., págs. 149-150.

¹¹⁰ Id., pág. 182.

¹¹¹ Id., pág. 190.

tormento, y, antes de iniciar su historia, aduce: « nous avons su des choses bien atroce en Espagne, n'est-ce pas? »¹¹² Sélune, uno de los convidados, desarrollando el terror evocado por Mesnilgrand, expone a su vez el suyo:

« J'ai vu un jour quatre vingts religieuses jetées l'une sur l'autre, à moitié mortes, dans un puits, après avoir été préalablement très bien vidées chacune par deux escadrons »¹¹³.

Igual que Mesnilgrand guarda el corazón del niño, Tressignies, por miedo, encubre su historia: « Il la mit et la scella dans le coin le plus mystérieux de son être »¹¹⁴. Estos personajes guardan en secreto los eventos que les han sucedido; Tressignies, testigo atento y cómplice del drama al que asiste, se siente invadido por el miedo y la amenaza:

« L'homme, en lui, qui flambait il n'y avait qu'une minute, - qui, dans son délire, croyait voir du feu jusque sur les corniches de cet appartement, embrasé par ses sensations, restait désenivré, transi, écrasé »¹¹⁵.

Seducido y atemorizado a la misma vez, huye a París y rehusa comunicar este suceso: « il n'aborda jamais un de ses amis sans avoir peur de lui entendre raconter, comme lui était arrivée, l'aventure qui était la sienne »¹¹⁶. Esta historia corre el riesgo de reproducirse hasta en la muerte, y el temor del protagonista queda patente en el siguiente fragmento:

« Tressignies frémissait, en écoutant cette femme effrayante. Il frémissait de ses geste, de ses paroles, de sa tête, devenue une tête de Gorgone: il lui semblait voir autour de cette tête les serpents que cette femme avait dans le cœur »¹¹⁷.

El efecto fantástico y sobrenatural conduce a una especie de paroxismo cuyo objetivo es sembrar el terror y el miedo. La herida inexplicable de la yegua

¹¹² Id., pág. 205.

¹¹³ Id., pág. 205.

¹¹⁴ Id., pág. 260.

¹¹⁵ Id., pág. 244.

¹¹⁶ Id., pág. 260.

¹¹⁷ Id., pág. 252.

de maître Tainnebouy, en *L'Enfermée*, invita al herbajero a la evocación de los pastores errantes, héroes de leyendas populares que aterrorizan esta región de la landa. Sus poderes y sus costumbres bárbaras aterrorizan al pueblo, además, sus sortilegios determinan el progreso en la acción: sin los pastores y el augurio a Jeanne, ésta no hubiera conocido su desgracia. Thomas Le Hardouey, impaciente, tiembla al oír al pastor pronunciar palabras extrañas, su voz se ahoga y su cuerpo tiene temblores convulsivos. Más tarde distingue a su mujer y al cura de la Croix-Jugan « accotés à la cheminée »¹¹⁸, asando un corazón que es el suyo: « La vision était si horrible que Le Hardouey se sentit frappé d'un coup de massue à la tête, et il tomba à terre comme un bœuf assommé »¹¹⁹; finalmente, son los pastores los que determinan su conducta.

Los campesinos tienen la misma reacción de terror ante la hija del cura casado en *Un Prêtre Marié*, ya que, en torno a ella, surgen calumnias con la finalidad de que su soledad sea más profunda y más sensible. En la habitación de Calixte y en presencia del cura Méautis, el terror se apodera de Néel: « ce sommeil plein d'épouvante pour elle et d'épouvantement pour lui... »¹²⁰

En *Une Histoire sans Nom*, la amenaza del cura Riculf planea sobre la casa de Ferjol, dado que sólo habla del infierno. Sensibilizado, el lector vive, como los personajes, unos hechos dramáticos, hasta el punto de que llama la atención la voz del predicador Riculf: « La voix de celui-ci était vibrante et d'un timbre fait pour annoncer les vérités les plus terribles »¹²¹. El austero capuchino parece que tiene la misión de sembrar el temor de Dios, Lasthénie lo confirma: « Il me faisait, cet homme, une peur que je n'aurai jamais dominée »¹²². El monje desaparece del pueblo, pero reaparece y figura en el pensamiento de las mujeres que ha contaminado: a Mme de Ferjol le inspira un « sentiment de répulsion »¹²³ y a Lasthénie, antipatía:

« Il avait toujours été pour elle ce que les jeunes filles appellent leur « cauchemar », quand elles ont des antipathies [...]. Fille charmante, mais débile, ayant comme la fatalité de sa faiblesse, Lasthénie fut

¹¹⁸ Op. cit., tomo I, pág. 679.

¹¹⁹ Id., pág. 679.

¹²⁰ Id., pág. 1140.

¹²¹ Op. cit., tomo II, págs. 268-269.

¹²² Id., pág. 290.

¹²³ Id., pág. 294.

heureuse de ne plus sentir la présence de l'homme qui lui faisait, sans raison, mais invinciblement, l'effet d'un fusil chargé dans un coin »¹²⁴.

Esta comparación con el fusil tiene una cierta connotación sexual, sobre todo cuando será desvelado el violador. Lasthénie es una víctima designada como en el siglo XVIII, donde la joven y bella virgen es presa de un viejo, pues, en casi todas las novelas de Barbey, siempre se describe a una víctima con estas características. La visión de Agathe explica la suerte reservada a la joven como si estuviera ya predestinada:

« Et pourquoi à Lasthénie, à cette fille aimable et innocente?... Et justement parce qu'elle était aimable et innocente, et que le Démon, qui fait le mal pour le mal, hait particulièrement l'innocence; - parce que, ange tombé, il est surtout jaloux de ceux qui restent dans la lumière. Or, pour Agathe, Lasthénie était un ange qui n'avait jamais cessé sur la terre d'habiter la lumière du ciel... »¹²⁵

La idea que aterroriza a Mme de Ferjol es « cette idée d'un crime qui, pour elle, devait être le plus grand de tous, puisqu'un prêtre l'aurait commis »¹²⁶. La palabra crimen lleva la intriga al mundo de la muerte, pero antes que el drama estalle, el ambiente de miedo y de malestar está presente:

« Dans l'église, comme chez elles, il y avait, pour les dames de Ferjol, un cercle autour de cet isolant capucin, et elles s'arrêtaient à la circonférence de cercle, inexplicablement mystérieux. Sentaient-elles, d'avertissement intérieur, car nous avons tous notre démon de Socrate, qu'il allait leur devenir fatal?... »¹²⁷

Mme de Ferjol teme que una amenaza aceche a su hija; para ello, echa mano de su experiencia vivida de joven: « Tu ne dois plus avoir peur à présent d'une mère qui fut un jour aussi faible et aussi coupable que toi, et qui peut te sauver »¹²⁸. Le confiesa que se dejó influenciar por quien debía convertirse en su marido: « Le bonheur du mariage cache une faiblesse dont je n'eus jamais à rougir

¹²⁴ Id., pág. 295.

¹²⁵ Id., pág. 296.

¹²⁶ Id., pág. 313.

¹²⁷ Id., pág. 274.

¹²⁸ Id., pág. 320.

que devant Dieu seul »¹²⁹. Lasthénie, violada en el transcurso de una crisis de sonambulismo, se queda embarazada; esta novela da cuenta de este terror que invade al ser, de este miedo ante la sexualidad. Sólo una tal interpretación explica realmente ciertas reacciones de Lasthénie: el rechazo de creer en este embarazo y la vergüenza que la conduce al suicidio. A Mme de Ferjol le aterra el escándalo, para disimular el embarazo de su hija, le inflige dolor apretándole el corsé, y, con ironía, le dice: « il faut bien souffrir un peu pour se cacher quand on est coupable... »¹³⁰; piensa que su hija teme que le mate al niño, pero la tranquiliza: « Ces enfants-là, venus par le crime, vivent toujours »¹³¹.

2.2. ANGUSTIA, AFLICCIÓN

Generalmente, las novelas ostentan, además de una repulsa profunda, un vivo sentimiento de angustia, en el que es difícil distinguir la angustia del miedo; sin embargo, el miedo muestra reminiscencias de aflicción. El temor se concibe considerando la angustia como consecuencia del fracaso, y lo que nace tras este estado, es la tristeza y el sufrimiento.

En *Le Rideau Cramoisi*, el temor al escándalo despierta angustias, Brassard lleva el cuerpo de su amante a su cama, atravesando él mismo la habitación de los padres. Esta habitación significa devolver a los padres ofendidos lo que se les ha arrebatado: « ce fut cette idée, cette témérité, cette folie de reporter Alberte chez elle qui s'empara de moi comme l'unique moyen de sauver l'honneur de la pauvre fille »¹³². El joven oficial manifiesta una preocupación de malestar, de temor y de angustia, mientras vive intensamente momentos de amor, indicando la razón del pánico que se ha apoderado de él: « une chose horrible: c'est si sa mère ne s'éveillait pas, si son père ne se levait pas! »¹³³ La angustia que siente el héroe está relacionada con un sentimiento de inquietud, turbación expresada también en la heroína, cuando pasa por la habitación de sus padres. El

¹²⁹ Id., pág. 319. La marquesa le hace la misma reflexión a don Juan en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*: « Je recevais d'un seul coup, en plein cœur, la punition de la grande faute de ma vie! ». Id., pág. 78. La culpabilidad nace como por contagio. El miedo genera miedo. Se podría leer aquí un fantasma de la madre culpable, reacción de defensa a lo prohibido.

¹³⁰ Id., pág. 318.

¹³¹ Id., pág. 318.

¹³² Id., pág. 53.

¹³³ Id., pág. 46.

mutismo de la joven, incluso en la muerte, tiene como consecuencia que su comportamiento sea un misterio:

« Un monosyllabe arraché, d'obsession, à ces belles lèvres un monosyllabe qui ne faisait pas grande lumière sur la nature de cette fille, qui ne paraissait plus sphinx, à elle seule, que tous les sphinx dont l'image se multipliaient autour de moi, dans cet appartement Empire »¹³⁴.

La palabra « affût » se repite ocho veces en menos de media página, donde la impaciente espera del héroe le crea ansiedad; por ello, el escritor se recrea con tantas repeticiones: « Affût quand je descendais à dîner », « Affût au dîner », « Affût après le dîner », « Affût chez moi », « Affût jusque dans l'escalier », « Affût à ma fenêtre »¹³⁵... Albertine es presentada como una mujer angustiada, una esfinge que el vizconde Brassard no consigue seducir; pues, desesperado por esta imagen, se atormenta por el hecho de estar sorprendido: « A force de vivre dans ce danger d'être surpris je me blasai »¹³⁶. Todos los peligros misteriosos e imprecisos suscitan un miedo que conlleva a la angustia. La modificación del orgullo viril a la aflicción se manifiesta en pocas líneas: « L'orgueilleuse certitude » cede a « une peur immense »¹³⁷, a una verdadera pesadilla:

« Difficulté grandissante à mesure que je la regardais, et qui prenait les proportions d'une impossibilité absolue. Hallucination effroyable! par moments le cadavre d'Alberte me semblait emplir toute ma chambre et ne pouvoir plus en sortir »¹³⁸.

La alucinación expresada por Brassard es tan fantástica que entendemos su ansiedad por una relación de espacio. El miedo al escándalo no puede explicarlo, es la imagen de otro miedo, esto es, la angustia que genera la transgresión. Después de la muerte de Alberte, el personaje masculino es repudiado por el siguiente hecho: « Qu'allais-je devenir? Que fallait-il faire? »¹³⁹, las preguntas son numerosas y la situación de avasallamiento es verdaderamente inquietante:

¹³⁴ Id., pág. 47.

¹³⁵ Id., pág. 41.

¹³⁶ Id., pág. 46.

¹³⁷ Id., págs 51-52.

¹³⁸ Id., pág. 51.

¹³⁹ Id., pág. 52.

« Je me mis la tête dans mes mains, et quand le cerveau me tournait dans le crâne, je m'efforçai de raisonner la situation horrible dans laquelle j'étais pris... et d'arrêter, pour les fixer et les examiner, toutes les idées qui me fouettaient le cerveau comme une toupie cruelle »¹⁴⁰.

En ciertos fragmentos, la angustia del narrador se evidencia por el empleo de términos negativos (écroulement, idée insensée, atroce, jeter, sillonner), que despiertan su espanto. El hecho de que la madre descubra a la niña sin vida, le produce aflicción; la madre es la principal amenaza, la fuente de ansiedad. Esporádicamente, el narrador suscita esta angustia experimentada: « Je retirerai le rideau de la fenêtre, plus mort que vif de tous les bruits que je faisais »¹⁴¹. La dificultad de acercarse a la casa viene a confirmar esta ansiedad, jamás ha vuelto a la pequeña ciudad, escenario de su aventura. Lo que el lector retiene fácilmente en este relato, es el ritmo de aflicción, cuyos sentimientos evolucionan para crearse un clima de miedo y de angustia.

Algunas comparaciones se multiplican entre las obras, en *Ce qui ne meurt pas*, no nos extrañamos que Allan demuestre, al pasar por delante de la habitación de Camille, las angustias que siente Alberte. Cierta rechazo se produce en la persona de Allan cuando, al día siguiente de la noche de su boda, descubre « l'épouse du matin »¹⁴², a la mujer con las formas desvanecidas del modelo ideal de mujer:

« [...] cette magnifique créature, assise sur ses genoux et dont il pressait avec ardeur les hanches bombées et voluptueuses, ne lui causât plus les émotions qu'elle lui causait naguère »¹⁴³.

La ansiedad de Allan es de tal índole que compara su noche de boda a una noche de suplicio: « Dans les bras de sa jeune épouse il contractait sa fureur intérieure de ne pouvoir entièrement perdre la raison »¹⁴⁴. Una noche de ansiedad con una mujer físicamente fuerte es lo que obliga a Allan a maldecirla y desea que se duerma para liberarse de tal aflicción: « si forte qui résistait à la fatigue des

¹⁴⁰ Id., pág. 52.

¹⁴¹ Id., pág. 54.

¹⁴² Id., pág. 623.

¹⁴³ Id., pág. 624.

¹⁴⁴ Id., pág. 625.

transports et de l'insomnie »¹⁴⁵. La pasión de Camille es tan intensa que no puede huir porque se encuentra prisionero. El sueño de su esposa le confiere la liberación esperada y la posibilidad de alejarse de ella:

« Il quitta furtivement ce lit comme s'il n'avait pas été le sien, s'habilla à la hâte et vint s'asseoir dans une des bergères de la cheminée. Il prit un livre pour se sortir de lui-même, - mais il n'en comprit pas un mot et il resta plongé dans son accablement »¹⁴⁶.

El protagonista busca protección vistiéndose, la ropa se convierte en una armadura y crea una situación de impedimento para no volver al lecho conyugal. Si su primera noche la vive como una pesadilla, las restantes suponen un eterno tormento.

El matrimonio entre Hermangarde y Ryno, en *Une Vieille Maîtresse*, tiene ciertas analogías con el relato anterior, tanto en las actitudes de la pareja, en el aislamiento del lugar, como en la vinculación del héroe a una mujer mayor, cuya presencia perturba la intimidad de la joven pareja.

En *Un Prêtre Marié*, el ansia es un elemento constitutivo de Calixte, teniendo en cuenta que es un personaje somnámbulo. Néel demuestra cierta aflicción ante su cuerpo inerte y helado, y cuando se dirige al cura Méautis, es una especie de monólogo interior lo que oímos:

« Croyez-vous vraiment qu'elle soit morte? Morte! Tout à fait morte, comme l'a dit ce médecin stupide qui n'a pas pu la sauver! Elle est glacée... Oui, elle semble morte... Mais je l'ai vue ainsi tant de fois![...]. Nous la croyons morte... Si elle ne l'était pas?... »¹⁴⁷

La enfermedad de Léa condiciona a los que la aman y los convierte en verdaderos mártires, esperando con ansiedad el día fatal e inexorable de su muerte. En este relato, nada es comparable a la angustia vivida por el hijo adoptivo de Mme de Séverin, que está cerca de la mujer que ama, pudiendo verla,

¹⁴⁵ Id., pág. 625.

¹⁴⁶ Id., pág. 626.

¹⁴⁷ Op. cit., tomo I, pág. 1204.

oír-la, oler-la, sentir-la, pasearse con ella, y todo, sin poder tocar-la por temor a causar-le la muerte.

Se ha hablado de la fascinación ejercida por la duquesa sobre Tressignies en *La Vengeance d'une Femme*, de la angustia que le causa. Este sentimiento es el centro de la novela, pero dos aspectos lo complementan: su « luxe piaffant de courtisane »¹⁴⁸ y la evocación de su muerte.

Muerta Jeanne, Clotilde Mauduit se viene abajo « comme si une hache invisible, l'avait abattue d'un seul coup »¹⁴⁹; esta novela, *L'Enfermée*, está construida a partir de este sentimiento. La descripción de un lugar tan inhóspito y la presencia constante de los pastores brujos ofrecen esta impresión angustiosa. El progreso del amor en el alma de Jeanne acentúa esta emoción y conduce a una serie de catástrofes: la muerte de Jeanne, la lapidación de la Clotte, el asesinato del cura... Lejos de atenuar esta impresión, lo fantástico no hace más que reforzarla. Las predicciones y las maldiciones de la Malgaigne intensifican aún más la angustia sobre el lector.

Mme de Ferjol no acepta que su hija, la hija de una Ferjol, pudiera amar a un ladrón en *Une Histoire sans Nom*. Lasthénie, ante la presión de su madre para saber la verdad, se siente angustiada y estalla en llantos:

« [...] que voulez-vous que je vous dise? qu'avez-vous contre moi?... Je ne sais rien. Je ne comprends rien à ce que vous dites, sinon que c'est affreux! incompréhensible et affreux! Vous me faites mourir! »¹⁵⁰

El escándalo fija todas las angustias para ciertos seres, aunque sean naturalezas fuertes e independientes. Los sentimientos religiosos de Mme de Ferjol tienen una indiscutible profundidad y un carácter hermético evidente, pero el miedo al escándalo la atemoriza. En un pueblo donde todo se sabe, no concibe que su hija alumbre; por ello, huyen a Normandía y se refugian en la más estrecha soledad para proteger su secreto. El alumbramiento sobreviene de noche, en un ambiente donde todo está hecho para crear el miedo y la angustia: « Un soir, des

¹⁴⁸ Op. cit., tomo II, pág. 234.

¹⁴⁹ Op. cit., tomo I, pág. 694.

¹⁵⁰ Op. cit., tomo II, pág. 309.

symptômes certains d'une délivrance prochaine apparurent à Mme de Ferjol »¹⁵¹, y sobre todo si un recién nacido muere:

« Et la nuit, - la sombre et longue nuit, - la nuit aux angoisses, aux inoubliables angoisses, - n'était pas finie pour Mme de Ferjol. Il y en avait encore, de ces angoisses, à dévorer. L'enfant était venu mort, affreux bonheur! Mais le cadavre?... que faire de ce cadavre, le dernier indice accusateur de la faute de Lasthénie? »¹⁵²

La progenitora, ante la circunstancia vivida, cuestiona a Dios si esta ansiedad va a ser indefinida.

2.3. DOLOR Y SUFRIMIENTO

En Barbey, cuando un hombre o una mujer se hieren, intentan escapar lentamente a otra vida o se castigan, asumiendo la responsabilidad de culpabilidad. En el primer caso, varias conciencias se enfrentan y reaccionan por un odio recíproco. En el segundo, la conciencia en la intimidad se aísla trágicamente y desempeñan el papel de verdugo y de víctima a la misma vez.

Una joven, en una noche fría de invierno, distingue a través de un agujero de los postigos, los retozos de su marido en compañía de su amante, cuya consecuencia es un aborto y la pérdida de toda esperanza de maternidad: es la cruel historia de Hermangarde en *Une Vieille Maîtresse*:

« Garde-la dans tes bras si tu l'aimes, mais bouche le trou de ce volet... que je ne vous voie plus et que je m'en aille! que je m'en aille... J'ai eu bien froid en venant, mon pauvre Ryno », reprenait-elle du ton d'une chose simplement racontée. Et elle se prenait à grelotter. Ses dents claquaient »¹⁵³.

No existe ninguna crueldad física en la trama de esta historia; al contrario, Ryno halla a su mujer desvanecida cuando vuelve de sus escarceos

¹⁵¹ Id., pág. 334.

¹⁵² Id., pág. 336.

¹⁵³ Op. cit., tomo I, pág. 485.

nocturnos, le presta todas las atenciones posibles: le quita sus botas empapadas de nieve, le calienta los pies y la fricciona. Y sin embargo, la mutila aún más en su dignidad que si la lacrara o marcara con un hierro rojo. Este ejemplo de sufrimiento difiere de los analizados hasta ahora: si Hermangarde no hubiera ido al encuentro de su marido, si Ryno hubiera tomado más precauciones para emboscar su adulterio, no hubiera sucedido nada. La crueldad es diferente: la sangre, el hierro y el veneno están ausentes, es un crimen « civilizado » en el que Hermangarde se pierde en el laberinto del corazón de su marido¹⁵⁴.

Los partos son siempre dolorosos, peligrosos y crueles en el universo « aurevillien ». Marie-Antoinette de Flers, vizcondesa de Polastron, muere cuando da a luz a Hermangarde, que, a su vez, pare a un niño muerto y sobrevive de milagro, aunque hubiera preferido imitar a su madre. Vellini da a luz antes de tiempo, conociendo también el sufrimiento y la angustia por la pérdida de su hijo recién nacido. El parto de Yseult es también dramático, siente los primeros dolores del alumbramiento que le cuesta la vida:

« Pas un bruit, que ce tonnerre lointain, ne venait du dehors. C'était une nuit solennelle et inquiétante pour Allan, car, en s'approchant, le tonnerre pourrait bien réveiller Camille. Aussi disposa-t-il les oreillers autour de la tête de sa femme de manière à intercepter le bruit de l'orage. Elle pouvait étouffer de chaleur concentrée sous les oreillers entassés autour d'elle; déjà une sueur épaisse lui coulait au front »¹⁵⁵.

El trueno podría despertar a Camille y darse cuenta del embarazo y, por consiguiente, de la actividad sexual que mantenía su madre. Para alcanzar el mencionado alumbramiento, hay que utilizar los fórceps, cuyas convulsiones son tan violentas que posibilitan su debilitamiento, hasta el punto de que Allan tiene que girar la cabeza cuando ve al médico empuñar el acero frío: « Il crut en sentir les morsures »¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Philippe Berthier considera a Hermangarde como una esfinge celeste. BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit, págs. 274-275.

¹⁵⁵ Op. cit., tomo II, pág. 638.

¹⁵⁶ Id., pág. 641.

El embarazo acontece siempre en unas circunstancias trágicas, algunos personajes padecen nacimientos complicados y se salvan de milagro¹⁵⁷. La concepción es a menudo una culpa, un crimen, un deshonor, y el niño, que no ha sido concebido en el matrimonio, lleva la etiqueta infame de bastardo que conviene emboscar. El nacimiento de un ser ilegítimo es escandaloso, pero, además, marca al niño para toda su vida. Sus progenitores, durante nueve meses, están tentados de suprimirlo bien por aborto, por infanticidio o por abandono. En *Le Dessous de Cartes*, Mme de Stasseville se deshace de una forma discreta del niño no deseado y, después de la muerte de la condesa, se descubre en una jardinera de resedas el cadáver de un niño que había vivido. Este indicio y algunos otros permiten reconstituir el hilo de la intriga: celosa de su hija la suprime con veneno. Según el narrador, la arrogancia de esta mujer es cruel, es una de las « diabólicas » más corrompidas, sin escrúpulos, sin remordimientos y con una perversidad cruel, preocupada de su buena reputación. Hay que subrayar que hasta su muerte queda impune y el descubrimiento macabro sólo es conocido por algunas personas íntimas que guardan el secreto.

Embarazo y culpabilidad van a menudo fusionados en estas novelas: la niña de *Le Plus Bel Amour de Don Juan* cree que está determinada a la condena eterna, se imagina que está encinta. En términos análogos, Mme de Ferjol aterra a su hija cuando descubre la verdad:

« N'invoque pas les anges, fille souillée! Tu les as fait fuir! ils ne t'entendent plus! dit Mme de Ferjol incrédule, obstinément, aveuglément incrédule à cette innocence [...]. Tu es grosse, tu es perdue, tu es déshonorée »¹⁵⁸.

Y cuando va a enterrar al recién nacido clandestino, recuerda la historia de una joven sirvienta de diecisiete años que colocó su bebé estrangulado en el bolsillo de su falda, fue a misa como de costumbre y, de regreso, arrojó el comprometido paquete bajo el arco de un puente solitario. La joven sirvienta, a la que alude Mme de Ferjol, dio a luz sola durante la noche. Lasthénie es ayudada por su madre, que es inexperta, y que, ante el estado de debilidad de su hija, sabe

¹⁵⁷ El propio autor nació también en circunstancias trágicas: su madre tuvo dolores de parto durante una partida de cartas, su tío, el caballero de Montressel, fue el único que acudió y la progenitora estuvo a punto de morir por hemorragia; él mismo estuvo a punto de estrangularse y se salvó por una amiga de su madre que desató a tiempo el cordón umbilical.

¹⁵⁸ Op. cit., tomo II, pág. 310.

que el resultado puede ser mortal; sin embargo, su inflexibilidad no se atenúa en ningún momento: « Mordez vos draps pour ne pas crier, – dit Mme de Ferjol. – Tâchez donc d'avoir ce courage! »¹⁵⁹ Aislada con una sirvienta y una madre intransigente que se exaspera de su silencio, la joven heroína se retuerce en una agonía convulsiva de dolor. Encerrada en su mutismo, lo que sabemos se reduce a algunas indicaciones exteriores: su palidez, sus mejillas que se hundan, sus ojos que se ciernen... Estamos obligados a pensar retrospectivamente lo que ha sucedido, puesto que sabemos que esta joven muy casta y virtuosa ha visto su vientre hincharse, mientras que su madre la agobiaba con una constante acusación: ¿quién es el padre? Incluso violada, ignora cómo se reproducen los seres y no puede responder a este interrogatorio cotidiano, ni se explica ella misma las modificaciones fisiológicas que experimenta. Las razones de su suicidio, de esta muerte lenta, las discernimos, pero lo que fascina al lector es el suplicio que vive durante seis meses hasta su muerte.

La obsesión por el niño fallecido persigue a los personajes femeninos y les crea malestar, pues ninguna heroína, en toda la obra novelesca de Barbey, llega a una completa felicidad después de dar a luz a un niño¹⁶⁰.

Si, en *Une Histoire sans Nom*, una madre sufría por la culpa de su hija, en *Un Prêtre Marié*, se invierte el orden: hallamos a un cura renegado, cuya hija sufre por la culpa de su padre. El pecado paternal obliga a que la lucha espiritual sea más intensa que la lucha pasional. Calixte es una sacerdotisa, una víctima sacrificada, un ángel: « Je désolé Néel, parce que je veux souffrir pour mon père; et mon père, pour qui je veux souffrir, c'est par moi cependant qu'il souffre! » Et elle se perdait dans cette pensée... »¹⁶¹ Calixte exterioriza acertadamente la corona de espinas de Jesús y, cada día, revive la Crucifixión, el misterio del perdón para redimir la culpabilidad de su padre:

« Le Sauveur, du haut de sa croix, n'a-t-il pas légué sa divine Mère au disciple qui l'aimait le plus?... moi, je vous lègue mon père. Vous ne pouvez pas refuser de prendre un tel legs! »¹⁶²

¹⁵⁹ Id., pág. 334.

¹⁶⁰ Philippe. Berthier ha intentado esclarecer esta fatalidad: « Le personnage de la mère rayonnante et comblée est absolument exclu de l'œuvre aurevillienne, pour des raisons évidentes dont certaines tiennent à la carence d'affection maternelle dont souffrit le petit Jules ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., pág. 146.

¹⁶¹ Op. cit., tomo I, págs. 1090-1091.

¹⁶² Id., pág. 1190.

La verdadera identidad de su padre la atormenta y toda su vida la dedica al siguiente proyecto:

« La pensée qu'en souffrant pour lui elle ramènerait peut-être à Dieu l'âme de son père, et qu'elle faisait, s'il échappait à l'enfer, une partie de son purgatoire, lui fermait la bouche à toute plainte et y étendait l'héroïque sourire d'une résignation presque joyeuse »¹⁶³.

En el plano religioso pero también en el humano, es donde se manifiesta con más intensidad la crueldad « aurevillienne »¹⁶⁴. Por lo tanto, desde el punto de vista teológico, Calixte piensa que sufriendo en el lugar de su progenitor le evita la condena y a ella, la culpabilidad. Como Mme de Stasseville, Sombreval trasciende su sufrimiento cuando regresa de Coutances y descubre a su hija enterrada. Loco de dolor, el padre, que no creía en la muerte de su hija, la desentierra con sus propias manos y constata la expiración. Tras la muerte de su esposa, Sombreval asume el papel de padre y de madre a la misma vez. Calixte era « sa vie, son âme, sa passion, tout ce qu'il valait encore, cet homme tombé, car il ne valait que par elle! »¹⁶⁵, el amor del padre hacia su hija no sirve de nada, acaban en las aguas del estanque y todo desaparece.

En estas obras, no es necesario que la sangre corra para que una situación, un sufrimiento, un recuerdo sean crueles; no existe frontera entre lo concreto y lo espiritual. Cuando el mayor Ydow, por ejemplo, lacra a su amante, se trata de un sufrimiento en la carne pero cuyas repercusiones se prolongan más allá del cuerpo. Aloys de Synarose, el conde de Ravila, Raimbaud de Maulévrier y otros dandis, incluso el mismo creador, se han forjado una máscara de frialdad, de fingimiento que los conduce a rechazar y a prohibir toda comunicación con sus semejantes, y, por consiguiente, ellos también sufren. El amor mata, pero no se puede vivir sin él, y es el círculo vicioso en el que se dislocan almas que sufren. Todos los personajes madres son ante todo amantes, de ahí viene a menudo su desequilibrio y su crueldad. Los sentimientos platónicos no interesan al autor:

¹⁶³ Id., pág. 986.

¹⁶⁴ Muchos críticos como Jean Gautier concuerdan en ver a una Calixte dulce, pura, casta, seráfica joven, en una palabra víctima: « Elle ira jusqu'au bout de soi-même et refusera l'amour humain qui s'offre pour se garder à Dieu dans son intégrité physique et morale » GAUTIER, J.: *Barbey d'Aurevilly: Ses amours, son romantisme*, op. cit., pág. 45.

¹⁶⁵ Op. cit., tomo I, pág. 937.

madre o esposa, la mujer se rige, sobre todo por la pasión carnal; pues pocas mujeres escapan al ojo inquisidor del escritor.

2.4. DESEO DE DESGRACIA

El mundo « aurevillien » no es un espacio de libertad sobre el cual pesa un determinismo, todos los personajes obedecen a un poder que los sobrepasa y saben que los induce a una catástrofe que no pueden evitar. Barbey d'Aurevilly asume el papel de demiurgo, como indica el crítico Philippe Berthier¹⁶⁶: sus propios nombres expresan un destino malogrado. Mme de Mendoze tiene el nombre de Martyre, es martirizada por Ryno; Jeanne de Feuarent se quema en su brasero, Jéhoël de la Croix-Jugan se curva bajo el yugo de la Cruz que erige su apellido, a Sombreal le acompaña el hueco de las tinieblas; el niño de Lasthénie, si hubiese vivido, se habría llamado Tristan¹⁶⁷...

Estos relatos revelan un espacio desolado, un reino de la soledad: en la última página de *Le Cachet d'Onyx*, los esposos no se dirigen la palabra; en *Léa*, el crimen de Réginald desintegra a la familia; en *Ce qui ne meurt pas*, la novela acaba en que Allan y Camille ya no tienen contacto; el mismo título de *L'Amour Impossible* es la experiencia de la incomunicación; en *Une Vieille Maîtresse*, Vellini y Ryno permanecen juntos, mientras que Hermangarde es abandonada.

En *Un Prêtre Marié*, Calixte, poseída por la idea de Dios como lo es su padre por la negación de Dios, destruye todo lo que le rodea: a los que ama y a sí misma. Incluso se desvanece viendo a Néel, quien, para demostrar su amor, estrella su carro y sus caballos ante sus ojos, pero este acto demencial no despierta los sentidos muertos de la Carmelita. La historia de la « lande au rompu » que la Malgaigne relata a Néel es doblemente reveladora, previniéndolo de amores desgraciados y prohibidos. « La folie polonaise » es la imagen misma de la rebelión de Néel, que quiere romper el corazón de Calixte, consagrado a Dios, para que la heroína tenga un amor humano, cuyo empeño es ineficaz. No

¹⁶⁶ Philippe Berthier subraya con respecto a los nombres de los personajes: « Pour ses propres créatures, Barbey assume le rôle démiurgique de donneur de noms; en les baptisant, il les condamne. Toute la suite est enclose dans le nom à peine inauguré ». BERTHIER, P.: *BdA et l'imagination*, op. cit., pág. 320.

¹⁶⁷ « [Mme de Ferjol] remercia Dieu de la perte de cet enfant, qu'elle avait lugubrement nommé « Tristan » dans sa pensée ». Op. cit., tomo II, pág. 335.

pudiendo vivir existencialmente esta rebelión, se deja destruir. Néel y Sombreval tienen un enemigo en común: Dios, y para suprimir a su rival, el padre se reconvierte en cura, exorcizando su culpa: Calixte no es ya la hija de un renegado sino de un hombre que ha pecado, que se ha arrepentido y que se ha rehabilitado. Ella cree en sus plegarias y, liberada de su deseo, se casaría con Néel como lo desea su padre. Pero Calixte vive exclusivamente en un mundo espiritual, y la cruz en la frente es el signo de su predestinación, de su pertenencia a Dios. El matrimonio sacrílego de Sombreval es percibido como un signo precursor de desgracia:

« Vers ce temps-là, on vit dans le ciel, raconte-t-on, des signes effrayants, des météores de forme étrange, qui ressemblaient à d'immenses astres contrefaits, titubant, dans le ciel incendié, sous l'ivresse de la colère de Dieu qu'ils annonçaient. Mais ces météores, qu'on regarda comme les précurseurs de la Révolution et des malheurs qui allaient la suivre, parurent aux gens de ce pays [...] de moins épouvantables augures que ce hideux phénomène de l'impiété d'un prêtre, resté, avant comme après sa chute, pour tout le monde, l'*abbé Sombreval* »¹⁶⁸.

Sombreval, que hubiera tenido que abandonar su ministerio por una mujer, no lo ejecuta y, además, se casa, cumpliendo su sacrilegio íntegramente. Su matrimonio origina la unión de « l'insurgé contre Dieu »¹⁶⁹ y él mismo se castiga multiplicando su traición, calificada de un horror sublime:

« [...] quand l'abbé Méautis avait lu dans l'histoire les plus célèbres et les plus abominables profanations, il avait été pénétré d'horreur vrais: mais qu'était-ce que le cheval du Barbare, mangeant son avoine sur l'autel de Saint-Pierre? Qu'étaient les calices servant de verre aux soldats dans d'épouvantables orgies, et même les pains eucharistiques traînés dans la fange, en comparaison de cette hostie descendant, tous les jours, à point nommé, dans la poitrine d'un athée, devenu d'apostat un Tartuffe, tranquille et monstrueux? »¹⁷⁰

¹⁶⁸ Op. cit., tomo I, pág. 891.

¹⁶⁹ Id., pág. 892.

¹⁷⁰ Id., pág. 1146.

Negación y traición caracterizan la actitud del cura hacia Dios, y su hija responde a su salvación y a su castigo, representa el perdón de su padre, que es el contrapeso del pecado paternal. Sombreval hace penitencia en Coutances, Méautis se cree en el deber de prevenir a Calixte, pero esta revelación podría matar a Calixte, y efectivamente, cuando se entera, la consecuencia sospechada se produce. La heroína entra en una crisis a la que no puede sobrevivir y, en el ánimo de salvar a su hija, Sombreval, « attelé depuis tant d'années à l'idée de trouver une combinaison de substances qui devait guérir son enfant et qui ne la trouvait pas, malgré son génie! »¹⁷¹, fracasa en sus tratamientos, intentando reanimar el cuerpo desvanecido:

« [...] *le maître de la vie* touchait seul à l'enfant morte, quand il fallait la ressusciter... [...] Sombreval forçait la flamme de l'existence à revenir dans ce corps qu'elle avait abandonné »¹⁷².

Calixte, desde su lecho de muerte, advierte que ha desmembrado a una pareja y obliga a Néel a casarse con Bernardine; a petición de la moribunda, el héroe accede, pero conoce la predicción de la Malgaigne, según la cual tiene que morir transcurridos tres meses después de la muerte de Calixte. Aprovecha el nombramiento de teniente en la armada de Napoleón para marcharse y abandonar a su esposa, muriendo en su primera campaña. En esta circunstancia, el marido prefiere también la muerte a los deberes conyugales y, más tarde, sabremos que Bernardine acabará su vida en un convento con el nombre de sor Calixte. Las dos familias, que están en decadencia, tienen en común el mismo presagio: la desgracia. Asistimos a un intercambio de sentimientos en los que las intenciones más puras suscitan fracasos en todos los sentidos: la Carmelita destruye a su enamorado, destruye a la novia, y, finalmente, aniquila a su padre por ciertos rumores calumniosos.

Une Vieille Maîtresse expresa el fracaso de una pareja que no ha sabido o no ha podido escapar al pecado, a pesar del poder del amor sincero. ¿Tiene elección Ryno entre Hermangarde y Vellini? La situación de Ryno prefiriendo a Vellini frente a Hermangarde es la de un hombre que tiene que optar entre la pureza, a la que reniega, y el mal, al que sucumbe. La heroína es una predestinación para él, y ella sabe que no puede escapar al sacramento sangriento.

¹⁷¹ Id., pág. 1119.

¹⁷² Id., pág. 1119.

La tentativa de liberación de «cet esclavage des plaisirs dépravés»¹⁷³ es imposible; por lo tanto, la decisión de abandonar a Vellini desemboca en un fracaso, y el vizconde Prosny así lo comenta a Ryno: « Pour tenir si bien l'un à l'autre il faut qu'il y ait des crimes entre vous! »¹⁷⁴ Mme de Mendoza, abandonada por Ryno, se muere lentamente de consunción, enfermedad casi simbólica y arrastra « un cœur désolé, une santé dévastée »¹⁷⁵. Mme de Artelles observa con mesura: « On la dirait atteinte d'un chagrin qu'elle cache ou de quelque secrète et douloureuse maladie »¹⁷⁶. Alguien observa huellas de sangre en un pañuelo y, unos meses más tarde, un doméstico anuncia que Mme la Comtesse de Mendoza murió. También en la persona de Arnaud, padre de Hermangarde, queda expresado su deseo de muerte:

« Arnaud se fit tuer, au premier feu, en vrai gentilhomme, qui oublie tout devant l'ennemi. Il laissa sa jeune femme enceinte. Marie-Antoinette de Flers, vicomtesse de Polastron, blonde et jolie comme sa mère [...] brisée de la mort de son mari, mourut en accouchant d'Hermangarde »¹⁷⁷.

Hermangarde, a causa de la muerte de sus padres, se convierte en la viva imagen de Mme de Flers, su abuela, y mantiene una virginidad sentimental y física, en el que Marigny es el educador. Si la marquesa de Flers y su nieta representan la madre ideal alejada de toda sexualidad, una, por su edad avanzada y la otra, por su inocente juventud, Vellini es todo lo contrario, se convierte en producto de una relación culpable. Todas las imágenes blanquean y debilitan a Hermangarde que, abandonada, es enterrada viva frente a la roja y negra Vellini.

Como Dilaïde Malgy, enamorada sin esperanza del protagonista y que murió de ello en *L'Ensorcelée*, Jeanne es devorada, quemada, consumada de un amor imposible hacia Jéhoël, a pesar de la advertencia de la Clotte. A diferencia de la muerte de Mme de Mendoza, la noticia del ahogamiento de Jeanne Le Hardouey se extiende en Blanchelande con gran rapidez. En su caso, ninguna perturbación física precede a su muerte, pues como se ignora las causas de su muerte, el cura de la parroquia prefiere creer en un accidente y le consagra una

¹⁷³ Id., pág. 241.

¹⁷⁴ Id., pág. 241.

¹⁷⁵ Id., pág. 224.

¹⁷⁶ Id., pág. 548.

¹⁷⁷ Id., pág. 218.

sepultura cristiana. La vieja hiladora cultiva paradójicamente la desgracia de su protegida, y hacia este personaje, el escritor procede con absoluta negación. La Clotte es despiadadamente castigada, sus pseudo poderes mágicos que la denominan « sorcière »¹⁷⁸ se vuelven en su contra: « Assise sur son lit, roulée dans sa méchante camisole, tunique de Nessus de la misère et de l'abandon qu'elle ne devait plus dépouiller »¹⁷⁹. Se caracteriza, desde el principio, por su rechazo al arrepentimiento – como Mme de Stasseville o Mme de Ferjol –, pero al final, se arrepiente y le dan la absolución.

En *Ce qui ne meurt pas*, Camille somete a Allan con cuestiones relativas a sus sentimientos hacia ella, y él le responde « comme un écho fatal »¹⁸⁰. Por una fuerza superior, la pareja, a pesar de ellos, está destinada a un abismo que los llama y tienen que obedecer. Existe en Allan, como en Barbey, la idea dominadora « de la prédestination au malheur, cette idée qui peut prendre les hommes sans folie, – tant le malheur est certain! tant il est inévitable! »¹⁸¹; por consiguiente, Allan y Camille cumplen con su destino como un castigo. La aurora negra de la desgracia está presente en el héroe:

« J'ai toujours cru que le jour de ma naissance, - t'ai-je dit que je suis venu au monde un jour d'hiver sombre et glacé, le jour de soupirs et de larmes que les Morts dont il porte le nom ont marqué d'une prophétique poussière? – oui, j'ai toujours cru que ce jour répandrait une funeste influence sur ma vie et sur ma pensée. Te rappelles-tu, ma sœur, que dans notre enfance, je t'ai bien souvent affligée de mes tristesses? Te rappelles-tu que je t'ai souvent repoussée pour être seul? Tu ne savais pas ce que j'avais, innocente pauvrete! C'était cela, Camille, c'était l'idée de l'Inconnu, informe encore mais déjà comprise, qui m'atterrait de pressentiments inexplicables »¹⁸².

Cuando Camille descubre su amor prohibido hacia Allan, sobrepone a la cara amada la figura terrorífica que vieron en Florencia, la de un Angel convocando el Juicio final. El « aborto » es un término obsesivo que se repite con relativa frecuencia: « vie avortant », « intimité avortant », « avortement du

¹⁷⁸ Id., págs. 643,706,707.

¹⁷⁹ Id., pág. 694.

¹⁸⁰ Op. cit., tomo II, pág. 560.

¹⁸¹ Id., pág. 566.

¹⁸² Id., pág. 565.

sacrifice », « regret avorté », « tentative avortée »...¹⁸³ Tenemos la impresión de que nada tiene la fuerza de constituirse sólidamente, que uno se asfixia bajo una condena, y ésta se ejerce sobre los inocentes, sobre los que no han empezado a vivir, por ejemplo, la hija de Yseult nace « avec des cheveux blancs, signe laissé sur son front de la vieillesse de sa mère. On avait cru qu'ils blondiraient, ces cheveux naissants, mais à leurs anneaux longs, épais et pleins de sève et d'énergie, on sent qu'ils ne blondiront pas »¹⁸⁴. Esta novela se caracteriza por la frustración de sus personajes que sufren los estigmas de la culpabilidad.

Les Diaboliques se inician con un fracaso, el de Brassard, y acaban con una presumible victoria, la de la duquesa de Sierra-Leona. La felicidad de Hauteclair y Savigny carece de la satisfacción salvaje de la duquesa, posiblemente en la simple organización física existe algo que orienta la vida. El doctor Torty, examinando a Mme de Savigny, estima un puño demasiado delgado y un pulso lánguido, denuncia que ha sido puesta en el mundo y creada para ser víctima, y su simple organización física la determina en su infortunio. Barbey tiene que luchar en varios frentes, uno de ellos es el de la virilidad que se traduce incontestablemente en fracaso, lo viril es conquistado y sometido por lo femenino. Este aspecto del amor prohibido conduce a la frustración que se acentúa en Brassard, en Tressignies... La cena ofrecida a Don Juan por sus antiguas amantes es sobreentendida por una imagen y un recuerdo pictórico: la muerte de Sardanápalo. Toda la descripción abunda en evocaciones fúnebres, cuya desesperación invade a estas mujeres: « C'était, parmi elles toutes, à qui graverait le plus avant son épitaphe dans son cœur »¹⁸⁵. En dos ocasiones, surge el recuerdo de Sardanápalo, rey asirio que, por sus calificativos de indolente, tirano y corrompido, refleja la imagen triunfante de la destrucción. Don Juan no posee a la única mujer que realmente hubiera podido amar; además, descubre demasiado tarde que la inocencia es lo único que hubiera podido saciar su sed.

La victoria ambigua de la duquesa de Arcos de Sierra-Leona, en *La Vengeance d'une Femme*, reside en el consentimiento de su desdicha; jamás ha sido cuestión de vencer ni de defenderse, sino de ofrecer a esta destrucción consentida una belleza y una violencia que la compensen. La prostitución, como imagen de la actividad literaria, es muy frecuente en el siglo diecinueve y la

¹⁸³ Id., págs. 482, 489, 517, 567, 631.

¹⁸⁴ Id., pág. 665.

¹⁸⁵ Id., pág. 63.

heroína provoca conscientemente su enfermedad para obtener la muerte, pues no espera nada que no sea la destrucción para liberarse y vengarse. Efectivamente, se venga y su deseo se cumple cuando el día de su entierro en el catafalco iluminado queda expuesto su blasón y sus títulos. Este relato representa un caso ejemplar en el que el verdugo y la víctima se confunden: para destruir a su marido, es necesario ante todo que se destruya ella misma. Como es frecuente en las novelas de Barbey, la historia queda inacabada y se interrumpe con la muerte de la heroína, cuya victoria se mezcla con el fracaso, y para conseguir su objetivo, se autodestruye. Este profundo sentimiento de fracaso, convertido en agresividad, deriva de la frustración, de la angustia vivida por la heroína, cuya historia le gustaría contársela a todo el mundo, sobre todo a los que la visitan, pero se muestran « Indifférents, moqueurs, insultants, ils m'appelaient menteuse ou bien folle. Ils ne me croyaient pas »¹⁸⁶. Tressignies descubre su desgracia por su colaboración involuntaria a los propósitos de la protagonista. A la duquesa sólo le bastan dieciocho meses para agravar una enfermedad a la que aspira y, así, coronar su empresa de degradación. Lo había anunciado: « Il faudra du temps pour cuire et recuire ce plat de vengeance que je lui cuisine, et qui lui paiera son refus du cœur d'Esteban qu'il n'a pas voulu me faire manger... »¹⁸⁷ El progreso de la sífilis es aterrador, el capellán del hospital de la Salpêtrière argumenta que la desgraciada ha tocado fondo: « Elle était morte – mais stoïquement – dans d'intolérables tortures... »¹⁸⁸

En la obra de Barbey no existe los finales felices, la felicidad no le interesa a Barbey, sólo una excepción, la provocadora felicidad de los amantes criminales, Hauteclair y Serlon, unidos como el primer día en un placer inalterable. El fracaso es más bien del novelista, situado ante esta incomprensible felicidad que es incapaz de alcanzar y con la que se atreve a soñar. Esta complacencia se basa en el escándalo, en la relación imposible, en la transgresión; todo lo contrario a la posición adoptada por los dos héroes que son los únicos asesinos que escapan a la soledad y al fracaso, y cuyo final no tiene el carácter habitual de los desenlaces « aurevilliens ».

¹⁸⁶ Id., pág. 246.

¹⁸⁷ Id., pág. 258.

¹⁸⁸ Id., pág. 264.

Mme de Ferjol conoce el fracaso más terrible de una soledad que la libra a un odio vacío y a un remordimiento sin expiación; en cualquier caso, se queda viuda muy joven:

« Malheureusement, le baron mourut jeune. Il laissa sa femme au fond de cet entonnoir de montagnes [...]. Malheureuse, elle se tapit dans son gouffre comme dans la douleur de son veuvage »¹⁸⁹.

Este fragmento lúgubre tiene el efecto de ennegrecer la vida de la heroína en la desgracia, y en correlación con esta visión lóbrega de los acontecimientos, se alude de nuevo a estos lugares: « Ombrée par les montages qui la surplombaient, cette bourgade encadrait très bien sa personne »¹⁹⁰, cuyo carácter participa también a esta sensación de abismo. Es descrita como una persona orgullosa: « Son âme altière avait horreur du mépris »¹⁹¹, ostentación solemne para el desenlace que motiva la desgracia de su hija, condenada fatalmente a la desdicha.

Une Page d'Histoire es una réplica de *Le Bonheur dans le Crime*, el escritor se regocija en el sueño, pensando en esos criminales felices, pero, finalmente, castigados. Los héroes triunfantes tampoco le cautivan; para atraerle es necesario que hayan conocido la transgresión, el castigo e incluso la muerte. Esta anotación romántica no sólo recuerda a *Léa*, a *Ce qui ne meurt pas...*, sino que revela un aspecto más profundo: el placer de la desgracia que tanto admiraba Byron.

Así las cosas, todo desenlace ocasiona el fracaso del héroe. Néel no sabe hacerse amar por Calixte, la ciencia y la perseverancia de Sombreval se revelan inútiles. La Croix-Jugan es asesinado en el mismo momento en el que se salvaba, la misa significa su salvación, por lo menos socialmente; recobra su posición y su poder, pero la misa inacabada representa su fracaso. La frustración del matrimonio de Allan y de Ryno, por no disfrutar de una vida sexual normal, se explica por el alejamiento de la esposa: Allan no ha sabido amar a la madre ni a la hija y el desacierto de Ryno y de su mujer se debe a que el arrepentimiento sincero del héroe no es aceptado, y ella no ha sido capaz de arrebatárselo a su enemiga para salvarlo. La condesa Caroline de Anglure y Jeanne Le Hardouey no pertenecen al

¹⁸⁹ Id., págs. 275-276.

¹⁹⁰ Id., pág. 276.

¹⁹¹ Id., pág. 276.

mismo mundo ni al mismo medio, pero un aspecto las une: el hombre al que desean no quiere saber nada de ellas. M. Jacques prefiere afrontar la muerte que consumir el matrimonio; muere liberando a Des Touches, haciendo de Aimée la Virgen-Viuda que acaba sus días en el convento de Valognes. M. Jacques muestra desinterés y se presta a una muerte voluntaria; igual que en *Le Bonheur dans le Crime*, es la esposa legítima, Delphine de Cantor, la que se elimina físicamente. Toda la educación de Barbey, su vida sentimental, su temperamento, sus escritos, todo converge hacia una conciencia del fracaso, de la soledad y de la desgracia.

2.5. ODIO

En todas las historias que nos relata su creador, todos los individuos satisfacen su resentimiento en otros personajes utilizando la perversidad. Entre unos y otros se contagian, dando lugar a un sentimiento generalizado de desafección, de antipatía, de animadversión..., de tal modo que el odio genera odio. Ese sentimiento nace de una reacción de frustración, y esta hostilidad procedente del exterior obliga a los personajes a reaccionar, manifestando un deseo de destrucción y de agresividad criminal contra sus rivales.

La misoginia del novelista excita en él un deseo insatisfecho que lo induce al sufrimiento, y este odio hacia las mujeres es el mismo que siente hacia él. Barbey reserva una importancia notable a las mujeres casadas o que lo han sido; amor u odio, presencia o ausencia del marido, implica que las viudas estén bastante consideradas. Hortense de ***, en *Le Cachet d'Onyx*, bajo el anonimato, fruto de la culpabilidad, es la primera mujer mártir, casada con un hombre que nunca ha amado y ha odiado:

« Elle n'avait jamais aimé son mari, mais depuis longtemps elle le haïssait. C'est là la conséquence des passions [...]. Une femme hait son mari parce qu'elle ne l'aime plus, elle le hait parce qu'il lui faut singer avec lui la tendresse, parce qu'il faut endurer froidement ses caresses comme des outrages, et ne pas le repousser, cet époux qui n'est plus qu'un maître, au moment où il prend ce qui es donné à un autre dont l'image se pose incessamment sur le cœur »¹⁹².

¹⁹² Op. cit., tomo I, pág. 14.

Esta actitud la obliga a ser víctima desde el mismo momento en que no tiene sentimientos verdaderos hacia él.

En el seno de *Le Bonheur dans le Crime*, Delphine de Cantor, en presencia de su marido, resulta cariñosa pero lo odia implacablemente:

« Et elle ajouta, presque caressante: - Vous savez, mon ami, que les femmes ont surtout des pudeurs pour ceux qu'elles aiment. A peine fut-il sorti qu'un atroce changement se produisit en elle. De douce, elle devint fauve »¹⁹³.

En su declaración al doctor Torty, es amenazadora: « Mais, lui, je lui mangerais le cœur! »¹⁹⁴ Vencida por el tiempo, su enfermedad la incita a manifestar un resentimiento de rabia: « je me meurs, mais je vous méprise! »¹⁹⁵ Este abandono y esta debilidad oponen la condesa, de temperamento linfático, a su rival Hauteclair, de temperamento sanguíneo, según un esquema frecuente en los relatos de Barbey. Esta oposición se manifiesta cuando se confiesa al médico:

« Serlon aime Eulalie, et elle m'a empoisonnée! Je ne vous ai pas cru quand vous m'avez dit que cette fille était trop pour une femme de chambre. J'ai eu tort Il aime cette scélérate fille, cette exécration qui m'a tuée »¹⁹⁶.

La condesa se siente verdaderamente muerta, no es amada, es una simple víctima que ha perdido su carácter agresivo y asesino; aquí el odio se pluraliza, la condesa asevera que Eulalie « m'a empoisonnée », pero luego sostiene: « ils m'ont empoisonnée... »¹⁹⁷ En cierto modo, no es la debilidad la que la empuja a la muerte, sino el orgullo, denominador común de los grandes héroes « aurevilliens » en su impenitencia final. Consciente de su envenenamiento, su desprecio se confiesa de un tono verdaderamente execrable: « Docteur, – dit-elle, d'une voix haineuse, – ce n'est pas un accident que ma mort, c'est un crime »¹⁹⁸.

¹⁹³ Op. cit., tomo II, pág. 118.

¹⁹⁴ Id., pág. 119.

¹⁹⁵ Id., pág. 101.

¹⁹⁶ Id., pág. 118.

¹⁹⁷ Id., pág. 118.

¹⁹⁸ Id., pág. 118.

Le Rideau Cramoisi evoca esta sensación, el joven oficial pierde la ilusión de tener noticias de la heroína y, por ello, siente desdén hacia ella:

« Le désir trompé devint de la haine. Je me mis à haïr cette Alberte, et, par haine de désir trompé, à expliquer sa conduite avec moi par les motifs qui pouvaient le plus me la faire mépriser, car la haine a soif de mépris. Le mépris, c'est son nectar, à la haine! »¹⁹⁹

En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, el odio de la joven hacia su madre se hace irresistible y viceversa: « A l'espèce de haine de fille, je ne pouvais m'empêcher de penser qu'elle avait surpris le secret de sa mère à quelque émotion exprimée »²⁰⁰. El odio infantil puede ser de librepensamiento, pero el protagonista confiesa indiferencia al odio que la niña evoca hacia él:

« Vous finirez par la haïr, - ajoutait la marquise inquiète -, et je ne pourrai pas vous en vouloir ». Mais elle se trompait: je n'étais qu'indifférent pour cette maussade fillette »²⁰¹.

Finalmente, Don Juan se da cuenta de su equivocación: proyecta su decepción donjuanesca, transformándola en odio.

El aborrecimiento de la madre de Herminie, en *Le Dessous de Cartes*, es tan encarecido que convierte a su hija en rival: « Tout ce qu'on certifie, c'est que la mère, dont l'âme était aussi sèche que le corps, s'était prise d'une haine pour sa fille, qui n'a pas peu contribué à la faire mourir »²⁰². Mlle de Beaumont confesaba otras veces al caballero que la progenitora evocaba hacia la niña un odio criminal, las doncellas ratifican esta declaración, afirmando que las dos se retiraban durante dos horas a su apartamento, y que la hija salía en un estado lamentable. Este desprecio de la madre es percibido como una persecución abominable que contribuye a destruir a su hija, cuya muerte se convierte en un consuelo para ella.

El tormento que se desprende de *À Un Dîner d'Athées* se realiza bajo la forma de odio, como el evocado por la Rosalba hacia Ydow, expresándose en

¹⁹⁹ Id., pág. 40.

²⁰⁰ Id., pág. 72.

²⁰¹ Id., pág. 74.

²⁰² Id., pág. 167.

« son paroxysme le plus aigu »²⁰³. Sus insultos son como « des grenades à feu dans de la poudre » o « un dard »²⁰⁴; para desvelar finalmente el nombre del presumible padre que penetra en el mayor « comme on enfonce un couteau jusqu'au manche »²⁰⁵. El sacrilegio, la profanación, la blasfemia contra el corazón provocan fatalmente el desprecio y, en una crisis de celos, el odio de Ydow es tan repelente que profana el corazón del niño, convirtiéndose en un proyectil cargado de odio:

« Eh bien! puisque tu le veux, le voilà, le cœur de ton marmot, catin déhontée! » dit le major. Et il lui battit la figure de ce cœur qu'il avait adoré, et lui lança à la tête comme un projectile »²⁰⁶.

A su vez, la Púdica imita la acción de Ydow: « Elle rejeta à sa tête le cœur de cet enfant, qu'elle aurait peut être gardé s'il n'avait pas été de lui, l'homme exécré, à qui elle eût voulu rendre torture pour torture, ignominie pour ignominie! »²⁰⁷ Ambos utilizan el corazón del niño como un arma espeluznante que los amantes poseen recíprocamente.

La Vengeance d'une Femme opone el amor al odio, y todo lo que podemos concebir, sentir como amor, se convierte en repugnancia. La duquesa de Sierra-Leona es una mujer de naturaleza pasional: da la impresión de que ha amado tanto a su marido que, al verse repudiada por éste, su amor se ha convertido en odio criminal, es lo que la heroína anuncia a Tressignies: « Ah! tu ne connais donc rien, ni à l'amour, ni à la haine? – s'écria-t-elle. Aimer cet homme? mais je l'exècre! »²⁰⁸ Quiere morir para matar moralmente a su marido – crimen moderno – que ataca al espíritu; quiere vengarse y morir por amor, para ello, transforma su cuerpo de placer y de amor en instrumento de odio. Pero lo esencial es el error de Tressignies, que imagina que su encuentro placentero con la duquesa es real: inicialmente ve en estos ardores de « bacchante », de « panthère », de mujer « folle de son corps »²⁰⁹, un exceso erótico y un peligro: « [elle] ne pouvait pas être ainsi avec tous les autres sous peine de périr consumée »²¹⁰; él

²⁰³ Id., pág. 223.

²⁰⁴ Id., pág. 223.

²⁰⁵ Id., pág. 224.

²⁰⁶ Id., pág. 225.

²⁰⁷ Id., pág. 225.

²⁰⁸ Id., pág. 242.

²⁰⁹ Id., pág. 240, 241.

²¹⁰ Id., pág. 241.

mismo cree que este exceso de deseo se dirige a él. El odio, tan profundo en el corazón de la duquesa, es tan hiperbólico que rechaza el amor y se condena a ser prostituta. Simbólicamente, lo que la cortesana vivió con Esteban se trata de un amor imposible, puro, ideal y casi místico. Este amor siempre la ha animado desde el fondo del abismo donde cayó y no existen términos intermedios: por una parte, vivió un amor casi místico, y por otra, la prostitución. Su odio se acentúa aún más al final de la novela, en el que asistimos a un odio omnipotente en la negación de su arrepentimiento.

De Alberte a la duquesa de Arcos pasando por Hauteclair, la Púdica y la « petite masque » oponen a un exterior de frialdad, un interior de lava incandescente: voluptuosidad ardiente u odio implacable. Todas las heroínas de *Les Diaboliques* están construidas sobre la misma antítesis del « interior » y del « exterior ».

En el amor, los personajes « aurevilliens » luchan como si se odiaran, y lo que nos interesa, es la interacción de los dos polos: odio y amor, términos claves, en *Une Vieille Maîtresse*, para describir la esclavitud de la pasión. Las expresiones que ilustran esta idea son innumerables, Vellini, primero, odia a Marigny: « D'effroi, je me mis à vous haïr avec frénésie [...]. Je réchauffais ma haine dans mon sein quand ce serpent voulait s'endormir »²¹¹, para más tarde amarlo « comme une folle »²¹². El odio y el sufrimiento coinciden, cuyo dolor es causa de odio; los ojos de Hermangarde lo demuestran en una escena donde las dos rivales coinciden:

« [...] cette espèce d'yeux [...] tombaient par-dessus le feu qui flambait entre elles, sur cette femme mystérieuse qu'elle haïssait d'une haine inexplicable, et qui, pour toute réplique, lui renvoyait un de ces longs regards indolents, tranquilles endormis dans leur lumière noire »²¹³.

Idéntico personaje de la mujer marcada por su pasado infeliz es la carcelera de Des Touches, que pasa de la piedad al odio: « C'était une femme de quarante-cinq à cinquante ans, sur qui avaient couru dans le temps des bruits dont on n'était pas sûr, mais épouvantables »²¹⁴. Toda su vida psicológica se resume en

²¹¹ Op. cit., tomo I, pág. 297.

²¹² Id., pág. 297.

²¹³ Id., pág. 449.

²¹⁴ Id., pág. 809.

un sentimiento que lo ha devorado todo, su alma es « imprenable, parce qu'elle était gardée par la haine et la plus implacable, la plus indestructible des haines: celle qui est faite avec de l'amour! »²¹⁵

En los últimos capítulos de *Un Prêtre Marié*, Néel odia a todo el mundo, se muestra « jaloux de tout, injuste et amer, parce qu'il souffre des tortures »²¹⁶, torturas que hieren su amor propio como a su ternura, se trata de « La douleur de n'être pas aimé qui nous fait haïr nous-mêmes, cette douleur dont la honte est le fond »²¹⁷. Las tentativas de Calixte para que respete su relación con Bernardine le humillan como otras « outrageantes dérisions! »²¹⁸

En *Une Histoire sans Nom*, el escenario del drama se sitúa de noche, una constante en Barbey, y que engendra miedo. Riculf vive en la oscuridad, se cortó la mano y violó a Lasthénie durante la noche. Al final de la novela, el escenario temporal se amplifica con el escenario espacial, evocando el cementerio y las tumbas. Cuando Mme de Ferjol conoce al autor del crimen, « [s]a haine devint une possession. Elle fut la possédée de sa haine »²¹⁹. Cada uno recibe su premio: la pureza y el martirio para Lasthénie, el remordimiento y la maldición para ella, tampoco hay remisión para Riculf. Sin embargo, el capuchino ha expiado, posiblemente haya muerto perdonado; es justamente lo que no admite la madre, no quiere perdonar: « Cette âme résistait [...]. Dieu avait pardonné peut-être mais elle, non! Elle ne pardonnerait pas. Elle ne voulait pas pardonner »²²⁰. A partir de este momento, se condena: « Pauvre femme! – dit le prêtre; – elle mourra dans l'impénitence finale »²²¹, y finalmente, muere de un « cancer béant qu'elle avait au cœur »²²². Por su odio al seductor de su hija, se dirige al infierno de donde había salido Riculf.

En efecto, el carácter, el temperamento de todas las heroínas es notable, evocando un odio implacable, pero los hombres también odian: el resentimiento de Mesnilgrand hacia Ydow, del duque de Sierra-Leona hacia Esteban y el poco amor de Ydow hacia Napoleón recae sobre Mesnilgrand.

²¹⁵ Id., pág. 812.

²¹⁶ Id., pág. 1166.

²¹⁷ Id., pág. 1154.

²¹⁸ Id., pág. 1165.

²¹⁹ Op. cit., tomo II, pág. 362.

²²⁰ Id., pág. 362.

²²¹ Id., pág. 364.

²²² Id., pág. 358.

2.6. VENGANZA

La venganza es una pasión cegadora, un modo de destrucción, de perdición del ser humano, un furor que se ampara del hombre y que sólo encuentra la paz con la destrucción de su enemigo o de sí mismo. Imaginar una venganza sin emociones es difícil, por ello, la venganza humana, siempre considerada como una pasión violenta, se convierte en un instrumento de la acción dramática. En *Le Rideau Cramoisi*, el joven oficial insinúa tomar a una amante « pour lui fouetter le cœur ou la vanité par la jalousie »²²³. Don Juan se siente obligado a narrar su historia de modo que la expectación exaspera el deseo de las doce anfitrionas en *Le Plus Bel Amour de Don Juan* y, consecuentemente, lo quieren fusilar con sus « yeux émerillonnés et inquisiteurs »²²⁴.

Le Bonheur dans le Crime se caracteriza por la agresividad entre la pareja, cuyo testigo, el doctor Torty, confiesa el secreto a la condesa. La heroína engañada expresa un deseo de venganza por celos, apartando « cette Eulalie dans une des oubliettes du château de Savigny »²²⁵, y con respecto al marido, exclama « je lui mangerais le cœur! »²²⁶ Finalmente, para eludir el escándalo, la condesa no emprende ninguna acción vengativa:

« [...] j'aime mieux les laisser dans les bras l'un de l'autre, heureux et délivrés de moi, et mourir enragée comme je meurs, que de penser, en mourant, que la noblesse de V... aurait l'ignominie de compter un empoisonneur dans ses rangs »²²⁷.

Obsesionada y atormentada por el escándalo o el deshonor, prefiere la muerte a la idea de tener que afrontar un tal suplicio.

Le Dessous de Cartes representa también este deseo de venganza, cuando la condesa tritura varios tallos de flores. La mujer « aurevillienne » no es sólo símbolo de perdición y de muerte, sino que es también instrumento y cómplice de una venganza suprema. A las preguntas sin respuestas del caballero de Tharsis, el relato nos sumerge en un abismo de dudas en que, supuestamente, la condesa es la

²²³ Id., pág. 40.

²²⁴ Id., pág. 67.

²²⁵ Id., pág. 119.

²²⁶ Id., pág. 119.

²²⁷ Id., pág. 119.

autora de la muerte del niño y del envenenamiento de su hija, pero no podemos descartar un posible acto vengativo de Marmor. El escritor parece preocupado por la muerte del individuo en una sociedad donde todo tiene que desempeñarse en función de una moral rígida, hipócrita y cruel, frente a la inocencia y la pureza.

El héroe de *Le Cachet d'Onyx* perpetra una acción que repetirá el mayor Ydow, esto es, se venga de la mujer infiel mediante la castración. Esta acción de pasión celosa, el novelista se la confía a Auguste Dorsay, un ser frío, calculador, que se venga por una herida de vanidad. Este personaje recuerda a Othello, héroe de Shakespeare, que mata a Desdémona por celos y llora después de su muerte, cuyo espíritu de venganza es menos cruel que el de Dorsay, incapaz de pasión como de crimen pasional.

En *À Un Dîner d'Athées*, la Rosalba se venga doblemente: por una parte, exacerba los celos de Ydow, y por otra, el abandono de Mesnilgrand la hiere de tal modo que le clava el remordimiento de su paternidad en el corazón:

« Elle mentait. Elle n'avait jamais aimé un homme. Mais elle sentait bien que le coup de poignard pour le major était dans ce mensonge, et elle l'en daga, elle l'en larda, elle l'en hacha, et quand elle en eut assez d'être le bourreau de ce supplice, elle lui enfonça, pour en finir comme on enfonce un couteau jusqu'au manche [...]. Elle mentit probablement encore, mais je n'étais pas si sûr, et mon nom ainsi prononcé par elle, m'atteignit comme une balle à travers mon placard »²²⁸.

A esta acción de la Púdica, el mayor Ydow se satisface con otro acto vengativo, para ello emprende la terrible idea de mutilarla genitalmente, acción atroz y de una verdadera naturaleza sádica. El mayor, víctima de los celos, tiene una reacción de frustración, de agresividad, en el que su encelamiento ocasiona una depreciación no sólo del ser amado sino del sexo, cuyo resultado es la castración de la amada²²⁹. Esta tendencia celosa, propensión a la apropiación, se desarrolla en estas personalidades mórbidas, desviadas, causándoles una vivencia tormentosa. A Ydow, los celos lo hieren en su vanidad y en sus instintos de propietario, incitándole a esta determinación criminal y salvaje.

²²⁸ Id., págs. 224-225.

²²⁹ G. Gargam afirma: « Les crimes de destruction, résultant d'un conflit directement sexuel ont un rapport avec l'amour sexuel [...] ont une signification justicière, un sens de vengeance ». GARGAM, G.: *L'amour et la mort*, Ed. le Seuil, Paris, 1959, pág. 114.

El personaje principal de *Le Chevalier Des Touches* debe su encarcelamiento a una traición y proyecta vengarse de un modo inhumano. El escenario del suplicio en el que va a tomar sus represalias es el « Moulin bleu », donde se halla el molinero que los ha traicionado: « un traître dont la trahison dut avoir des détails que nous n'avons jamais sus, mais bien horribles, pour rendre un homme aussi implacable, on doit l'appeler encore le *Moulin du Sang...* »²³⁰ Barbe queda impresionada por su crueldad vengativa:

« Je le regardais pendant qu'il parlait, et jamais, avec sa taille étroite dans la ceinture de sa jaquette de pilote, il n'avait été plus l'homme de son nom de guerre, *la Guêpe*, la guêpe qui tirait son dard et qui veut du sang! Il me rappelait aussi ces lions *passant* de blason, au râble étroit et nerveux comme ceux des plus fines panthères, et onglés, à ce qu'il me semble pour tout déchirer. Sa figure de femme que je n'aimais pas, mais que je ne pouvais m'empêcher de trouver belle, respirait, soufflait, aspirait, avec une telle férocité la vengeance qu'elle était cent fois plus terrible que si elle avait été de la plus crâne virilité »²³¹.

El deseo vindicativo se apodera del héroe y el molinero se desvanece bajo « les serres de Des Touches »²³². Después de atarlo en una de las aspas del molino en movimiento, lo hiere en la cabeza: « Le sang qui menaçait de lui faire éclater la face comme le vin trop violent fait éclater le muid, retomba le long de son corps et il pâlit... »²³³ Finalmente, y a petición de Mlle de Percy que ella misma le ofrece su arma, Des Touches mata a su víctima del mismo modo en el que M. Jacques murió, tiñendo el molino azul en un espantoso molino rojo de sangre.

En la novela *L'Enfermée*, Jeanne tiene la impronta de la venganza de un pastor que, con la voluptuosidad de un salvaje y en un delirio de venganza, mete su puñal en el agua donde se ha ahogado Jeanne, y en su regocijo irracional, lame el filo del puñal de la sangre de su víctima, saboreando la muerte que deseaba. La obstinación del corazón devorado reaparece, cuando Le Hardouey conjura el gesto de Jeanne reflejada en la « mirette » del pastor, y exclama:

²³⁰ Op. cit., tomo I, pág. 857.

²³¹ Id., págs. 850-851.

²³² Id., pág. 854.

²³³ Id., pág. 856.

« Et, Dieu me damne! je crois qu'il vient de tressauter sur la broche, quand ma femme l'a piqué de la pointe de son couteau.
-Vère, c'est un cœur qu'ils cuisent, - fit le pâtre, - et ch'est le vôtre, maître Thomas Le Hardouey! »²³⁴

Le Hardouey, sabiendo que Jéhoël morirá por una bala, saborea apriorísticamente la idea de una venganza segura « puisque c'était une destinée »²³⁵. Durante un tiempo desaparece y, transcurridos trece meses desde la muerte de su mujer, regresa para cumplir con su deseo. La bala asesina de Le Hardouey, cuyo plomo masticado había sido arrancado a una de las ventanas del coro de la iglesia de Blanchelande, refleja su acto vindicativo: « le plomb avait été mâché avec les dents, soit pour le forcer à entrer dans le canon du fusil, soit pour en rendre la blessure mortelle »²³⁶.

Un Prêtre Marié explora a fondo, y esta vez en términos religiosos, estos confines misteriosos del perdón y de la culpabilidad. Todo empieza por el desorden introducido en el mundo, por el escándalo contra natura de la apostasía del cura, de la que Dios se venga del culpable tomando posesión de su hija, cuya predestinación queda marcada desde su nacimiento:

« [...] c'était une croix, marquée dans le front de l'enfant – la croix méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie et qui, s'élevant nettement entre les deux sourcils de sa fille, tatouait sa face, innocemment vengeresse, de l'idée de Dieu »²³⁷.

Un misterio de salvación y de condena se interpreta en torno a esta cruz. A partir de este momento, la expiación de Calixte empieza con su misión de virtud expiatoria y con su papel de ángel redentor, que emitiendo los votos de carmelita, Dios se vuelve enemigo de Néel y de Sombreval.

Lasthénie, la heroína desgraciada de *Une Histoire sans Nom*, nos recuerda a Calixte, ya que lo que experimenta es parecido a lo que sufre la

²³⁴ Id., pág. 679.

²³⁵ Id., pág. 721.

²³⁶ Id., pág. 732.

J. Petit subraya este detalle: « On mâchait les balles pour rendre leur forme irrégulière; elles produisaient ainsi des blessures plus dangereuses, en déchirant les tissus ». Id., pág. 1384.

²³⁷ Id., pág. 894.

carmelita. Desde el momento en que Mme de Ferjol descubre la maternidad en el rostro de su hija, su pensamiento vacila y llama a la sangre, reacción instintiva de la madre ultrajada. Conviene considerar que el cura diabólico, cuando no puede pervertir las almas, se venga en los cuerpos. La madre se siente traicionada y desea resarcirse, para ello, una noche entra a la habitación de su hija con una lámpara en la mano y el crucifijo en la otra, pretendiendo utilizarlo como un martillo para golpear la cara culpable de su hija. En el último momento, la dirección del crucifijo se dirige hacia ella, hiriéndose con una brutalidad increíble: « Et elle redoublait ses coups contre sa poitrine et son front, et le sang ruisselait »²³⁸. Tras un primer desvanecimiento, la joven se desmaya una segunda vez después de decirle a su madre: « Vous me rendez folle, et vous semblez l'être autant que moi, ma pauvre mère, avec vos horribles paroles et votre front qui saigne... »²³⁹ La sangre sagrada, expresión de la cólera divina, como en *Un Prêtre Marié*, representa a un Dios vengativo:

« Et elle s'affaissa et s'abîma sur la terre, perdue, anéantie dans l'idée de son péché et de sa damnation éternelle, devant ce Christ rigide aux bras droits et plus raidis vers Dieu et sa justice qu'étendus avec amour sur la Croix pour embrasser le monde sauvé »²⁴⁰.

La Vengeance d'une Femme es el relato en el que más intensamente se manifiesta el acto vengador, el título mismo es muy explícito. Aquí el tema se invierte, o más bien se contradice: una mujer se autodestruye para castigar a su marido y se convierte en una « artiste en vengeance »²⁴¹. El tema del marido engañado que hace comer a la infiel el corazón de su amante, es legendario y fabuloso. La venganza perpetrada por el duque de Arcos de Sierra-Leona es cruel, hace devorar el corazón de su sobrino Esteban a sus perros, y la duquesa exclama enérgicamente: « Allons donc, venge-toi mieux! [...] C'est à moi qu'il faut le faire manger! »²⁴² Alrededor de la imagen del corazón profanado, existe cierta analogía con la escena del mayor Ydow, arrojando el corazón de su hijo a la cara de la Púdica. Igual que éste, el duque está celoso y, descendiente de una nobleza orgullosa, no puede permitir ser engañado. El proceso de los celos cesa después de llegar al punto culminante: el crimen del amante, cuyo acto infractor ocasiona

²³⁸ Op. cit., tomo II, pág. 308.

²³⁹ Id., pág. 309.

²⁴⁰ Id., pág. 308.

²⁴¹ Id., pág. 258.

²⁴² Id., pág. 251.

la venganza de su mujer: « la rage de le venger me reprend aux entrailles, et je me retrouve de la force, à ce qu'il me semble, pour une éternité! »²⁴³ La venganza es casi siempre excesiva con respecto a la injuria a la que está destinada a borrar, y la duquesa, que siente el ultraje hecho a Esteban, se venga profanándose ella misma a través de « la prostitution la plus basse, car il y a une hiérarchie jusque dans l'infamie... »²⁴⁴ El autor, queriendo inspirar el horror de la pasión vindicativa, utiliza todos los elementos de la intriga, pues, al gesto de la profanación del corazón y de ella misma, le sigue la del apellido:

« Il ne craignait pas la mort [...]. Mais son orgueil, son immense orgueil était lâche, quand il s'agissait du déshonneur. Il fallait donc l'atteindre et le crucifier dans son orgueil. Il fallait donc déshonorer son nom dont il était si fier »²⁴⁵.

Para deshonorar el apellido de su marido, pierde su propio honor y su vida, además, en el ejercicio de su profesión infame, se muestra « scéléatement impudique [...], monstrueusement provocante [...], d'une si furieuse et si hennissante ardeur, que même l'emportement de sens exceptionnels ou malades n'aurait pas suffi pour l'expliquer »²⁴⁶. Su marido se cree « dix fois plus noble que le roi »²⁴⁷, tiene en el cuello « le collier de la Toison d'Or »²⁴⁸, y se dice que es un grande de España, cuyo apellido saca todo su orgullo y su felicidad. La heroína aprovecha su altanería para dañarlo, así queda expuesto el principio fundamental de su venganza:

« La vengeance! oui, reprit-elle, - vous comprenez, maintenant, ce qu'elle est, ma vengeance! Ah! je l'ai choisie entre toutes comme on choisit de tous les genres de poignards celui qui doit faire le plus souffrir, le cric dentelé qui doit le mieux déchirer l'être abhorré qu'on tue. Le tuer simplement cet homme, et d'un coup! Je ne le voulais pas [...]. Non! c'était trop doux et trop rapide! [...]. Eh bien! je me jurai que, ce nom, je le tremperais dans la plus infecte des boues, que je le changerais en honte, en immondice, en excrément! et pour cela je me

²⁴³ Id., pág. 252.

²⁴⁴ Id., pág. 244.

²⁴⁵ Id., pág. 253.

²⁴⁶ Id., págs. 239-240.

²⁴⁷ Id., pág. 246.

²⁴⁸ Id., pág. 242.

suis faite ce que je suis, - une fille publique, - la fille Sierra-Leone, qui vous a raccroché ce soir! »²⁴⁹

La heroína emplea la venganza como medio de matar, pero no se trata de una muerte física como cabría de esperar, sino espiritual, deshonrándolo: « Il fallait quelque chose de plus lent et de plus cruel... »²⁵⁰, para este hombre, el honor « était plus que la vie »²⁵¹, por cuanto un hombre deshonrado equivalía a estar muerto. La comedia española supo explotar el tema de la venganza como una obligación social, cuyo poder trascendental impone al hombre un dilema trágico. El honor no depende sólo de los actos, sino también de lo que nos rodea, y en este sentido, la prostitución de la duquesa se presenta como el punto culminante del deshonor. En el duque, el deseo de venganza nace de la destreza que muestra ante su deshonor y, para salvarlo, tiene que vengar la afrenta que le han hecho. En toda cuestión de honor, lo que importa es el retrato de sí mismo, esto es, lo que se presenta a la sociedad. Una afrenta en público tiene que ser vengada en público para satisfacer la opinión general, pero una ofensa secreta tiene que ser vengada discretamente para que el deshonor permanezca oculto a los ojos de todo el mundo.

Esta venganza se sitúa en el registro del simbolismo; para deshonrar su apellido, la duquesa utiliza su vestido de una forma emblemática: « ce nom de Sierra-Leona que je traîne maintenant à la queue de ma robe dans toutes les fanges, comme on traînait à la queue d'un cheval, autrefois, le blason d'un chevalier déshonoré »²⁵². Para Barbey, la virtud no se sitúa en el centro, sino que hay que buscarla en los extremos; diferentes oposiciones se evidencian en este relato: de la falta al exceso, de la censura a la violencia del deseo, del amor casto al amor indiferente. La polaridad espacial entre el París urbano y la España rural representa la dicotomía del personaje: prostituta en París y duquesa en España. Esta oposición topográfica origina una oposición de régimen familiar: la duquesa pasa de la monogamia a la poligamia, es decir, de pertenecer a su marido, a ser objeto de todos los hombres. La venganza es presentada como una pasión destructora que se apodera del alma del personaje principal que sólo habla de ello, avivando su odio y predisponiendo, poco a poco, su acto vengativo. Confiesa a su cliente Tressignies que quiere morir en la embriaguez de la venganza:

²⁴⁹ Id., págs. 252-253.

²⁵⁰ Id., pág. 253.

²⁵¹ Id., pág. 256.

²⁵² Id., pág. 246.

« À présent, reprit-elle, - je ne suis plus que dans l'ivresse de la vengeance... Mais je la ferai assez profonde, - ajouta-t-elle avec une violence concentrée, - pour y mourir, dans cette vengeance, comme les mosquitos de mon pays, qui meurent, gorgés de sang, dans la blessure qu'ils ont faite »²⁵³.

La pasión vengativa le permite al novelista poner en juego una acción animada y violenta, acción a la vez dramática, susceptible de excitar al lector escenas terribles para acrecentar el horror y la crueldad. El acto de venganza se comete de un modo sanguinario, en este aspecto, es más diabólica aún que las demás heroínas. La crueldad, para Hauteclair o Mme de Stasseville, era un medio para suprimir a los que obstaculizaban su pasión; para la duquesa, a la que se le ha arrebatado su pasión, es una finalidad, por lo tanto, busca y elige con sumo cuidado su actuación de venganza. En su vindicación implica a sus clientes, desea que todos conozcan su historia y que expresen su abyección al duque, para ello, anticipa el programa que va a desarrollar:

« Je saurais ce que je fais chaque soir, - que je bois cette fange, et que c'est du nectar, puisque c'est ma vengeance! [...] Est-ce que je ne vois pas clairement dans ma pensée ce qu'il souffrirait s'il savait?... [...] Quand je me suis enfui de Sierra-Leone, j'ai emporté avec moi le portrait du duc, pour lui faire voir, à ce portrait, comme si ç'avait été à lui-même, les hontes de ma vie! Que de fois je lui ai dit: « Regarde donc! Regarde! » Et quand l'horreur me prend dans vos bras, à tous vous autres, - car elle m'y prend toujours: je ne puis pas m'accoutumer au goût de cette fange!, - j'ai pour ressource ce bracelet, [...] j'ai ce cercle de feu, qui me brûle jusqu'à la moelle et que je garde à mon bras, malgré le supplice de l'y porter, pour que je ne puisse jamais oublier le bourreau d'Esteban, pour que son image excite mes transports, - ces transports d'une haine vengeresse, que les hommes sont assez bêtes et assez fats pour croire du plaisir qu'ils savent donner! »²⁵⁴

Tressignies queda horrorizado por este relato y por esta espantosa voluntad de venganza, más tarde, se entera de que la duquesa había muerto sifilítica en la Salpêtrière. Su muerte proporciona a su venganza todo su sentido y, por ello,

²⁵³ Id., pág. 245.

²⁵⁴ Id., págs. 254-255.

resuelve morir de su oficio, encomienda suntuosos funerales y manda inscribir sus títulos sobre su catafalco; todo esto para estar segura de que el duque será mejor castigado en su orgullo:

« CI-GÎT
SANZIA-FLORINDA-CONCEPCION
DE TURRE-CREMATA,
DUCHESS D'ARCOS DE SIERRA-LEONE,
FILLE REPENTIE,
MORTE A LA SALPETRIÈRE, LE...
REQUIESCAT IN PACE! »²⁵⁵

La heroína, para consumir su venganza, espera para su cuerpo la más degradante y la más horrorosa putrefacción. La violencia de su venganza va más allá de los dramas románticos, su muerte atroz la vengó y, por su epitafio, se asegura una venganza póstuma que sólo Tressignies entiende su profundidad. Es extraño ver en literatura que una tal acción no sea retractada por el arrepentimiento; Barbey indica, en reiteradas ocasiones, que la duquesa no se arrepentirá y que él, como escritor, descarta lo que otros escritores han hecho²⁵⁶: acordar el arrepentimiento a su heroína. La heroína necesita la venganza como sustento para vivir, y, si su venganza es absoluta, poco le importa ser infame, incluso sacrificar su propia vida. La duquesa sólo puede escapar a su marido por la muerte, por una muerte significativa, es decir, el escándalo. En efecto, el crimen de la duquesa es espiritual, no encuentra ningún placer físico, está asqueada del oficio de cortesana, y su cliente Tressignies se convierte también en cómplice:

« Puisqu'elle le veut! dit-il, je pèserai sur le poignard qu'elle s'enfoncé, et j'y mettrai aussi ma tache de boue, puisque c'est de boue qu'elle a soif »²⁵⁷.

Para el autor, los personajes de sus novelas son lo que él soñaría ser, sueños y venganza de sueños. Los desafíos, las venganzas y las provocaciones se producen a causa del miedo de no seducir. El tema de la venganza es explotado principalmente como pretexto a espectáculos de horror, y, si la autodestrucción

²⁵⁵ Id., pág. 263.

²⁵⁶ « C'est Hugo, et surtout Alexandre Dumas fils que Barbey vise ici ». Id., pág. 1331.

²⁵⁷ Id., pág. 259.

ofrece al desenlace una cierta apariencia de justicia, permite al escritor darle librepensamiento al gusto por el horror. Barbey advierte que, de todas las pasiones que agobian al hombre, la venganza es la que más directamente entra en conflicto con los sentimientos, y cuando ésta no puede ser cumplida, sólo queda una solución: la autodestrucción.

2.7. SUICIDIO

La autodestrucción es una acción muy reiterada en los personajes, este acto por el que un individuo se da voluntariamente la muerte fascina al autor. El suicidio como conducta humana facilita una respuesta a una situación impulsada por ciertos móviles conscientes o inconscientes con vista a alcanzar una cierta finalidad²⁵⁸. En *Le Rideau Cramoisi*, la muerte de Alberte incita al joven oficial a convencer a todo el mundo que era un suicidio, cuando medita arrojarla por la ventana: « On croira à un suicide »²⁵⁹. La muerte de su compañera crea al amante una situación tormentosa y, al no saber qué hacer con el cadáver, se ve sometido a la tentación del suicidio:

« Ce que j'éprouvais était insupportable, et l'idée d'en finir d'un coup de pistolet, en l'état lâche de mon âme *démoralisée*, [...] me traversa en regardant luire mes armes contre le mur de ma chambre »²⁶⁰.

El resplandor de las armas le genera la idea instantánea de un suicidio impulsivo, pero es tal la angustia que lo sobrecoge que opta por renunciar y afrontar la realidad. Esta actitud de cobardía se desprende del miedo al sufrimiento y a la muerte, por ello, finalmente, se marcha para escapar a esta angustiosa situación.

Determinadas pautas suicidas no se expresan directamente, sino que se encuentran subyacentes. La cena ofrecida por el viejo seductor, en *Le Plus Bel*

²⁵⁸ Emile Durkheim define el suicidio en estos términos: « On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat ». DURKHEIM, E.: *Le suicide*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960, pág. 73.

²⁵⁹ Op. cit., tomo II, pág. 54.

²⁶⁰ Id., pág.54.

Amour de Don Juan, evoca la presencia de un recuerdo pictórico, el de Sardanápalo de Delacroix.

En *Le Bonheur dans le Crime*, a la condesa no le falta carácter, la destrucción de sí misma no surge como una renuncia, se destruye bebiendo con avidez el veneno ofrecido. La supresión de sí misma, la complicidad del asesinato del que es víctima, no se realiza por amor, sino por egoísmo y orgullo, su pretensión es salvar el honor amenazado de la nobleza:

« C'était bien la fille noble qui n'était que cela, la fille noble plus forte, en mourant, que la femme jalouse. Elle mourait bien comme une fille de V..., la dernière fille noble de France! »²⁶¹

No desea que su marido pase por el asesino de su mujer y que se le acuse de coautor con una sirvienta adúltera; supondría manchar el apellido de Savigny. Su « suicidio melancólico », tal como es descrito, se presenta como una fatalidad inevitable, cuyo veneno mortal es una forma de acelerar el lento proceso de su destino y, tras un estado de extremada depresión, se resigna con la muerte.

La dialéctica de la máscara y de la muerte que oculta a la condesa de Stasseville, en *Le Dessous de Cartes*, la conduce a la mentira, al doble infanticidio y a la muerte voluntaria: « Elle est morte [...] de la poitrine comme sa fille, un mois après le départ de ce diable de Marmor de Karkoël »²⁶². Finalmente, suponemos que Mme de Stasseville se envenena, y su suicidio se comete por el abandono de Marmor.

En el seno de *À Un Dîner d'Athées*, Mesnilgrand tiene también esta tentación de suicidio simbólico cuando:

« [...] Il se jeta, ou plutôt se précipita dans la peinture, c'est à dire dans ce qu'il y avait de plus éloigné de lui, exactement comme on monte au septième étage pour se tuer mieux, en tombant de plus haut, quand on veut se jeter par la fenêtre »²⁶³.

²⁶¹ Id., pág. 120.

²⁶² Id., pág. 166.

²⁶³ Id., pág. 181.

Mesnilgrand intenta destruirse, pero su poderosa naturaleza resiste a lo que hubiera podido ser un suicidio: « ni les narcotiques, ni les stupéfiants, ni aucun des poisons avec lesquels l'homme se paralyse et se tue en détail, ne purent endormir ce monstre de fureur »²⁶⁴.

El suicidio-crimen concierne, sobre todo al hombre, pero el suicidio-venganza es propiamente femenino. La heroína de *La Vengeance d'une Femme* es como si estuviera incapacitada para matar y se autoaniquila para que su marido se suicide en la deshonra. La esencia del chantaje al que somete al duque consiste en amenazarlo en su reputación desde el momento en que la muerte de la duquesa se destina a despertar rumores. El chantaje y la venganza de la heroína la conducen a su propia destrucción y somos testigos de un suicidio consumado. La agresión que tenía hacia su marido la dirige contra ella misma, y el autor, para que nos hagamos una idea de su autodestrucción, describe su muerte:

« [...] cette femme, qui se vengeait à même elle, à même son corps comme à même son âme! Il était effrayé de ce sublime horrible, car l'intensité dans les sentiments, poussée à ce point, est sublime »²⁶⁵.

El suicidio de la duquesa es un suicidio ansioso, está obsesionada por el deseo de matarse; sabiendo la suerte que corre, acepta la prostitución como modo de autoaniquilación y busca venganza con su propia muerte: « Plus je serai tard vengée, mieux je serai vengée »²⁶⁶. La vida que experimenta en París es suficiente, pero su rechazo a la vida queda patente en su afirmación: « J'ai résolu d'en mourir pour qu'elle soit plus sûre; ma mort l'assurera, en l'achevant »²⁶⁷. En *Les Diaboliques*, las heroínas que se suicidan emprenden esta acción de destrucción de sí mismas para no dirigir la agresión a otros personajes.

Lasthénie se obstina en un silencio que su madre no puede entender ni admitir en *Une Histoire sans Nom*. Mme de Ferjol, sabiendo que su hija está embarazada y no pudiendo obtener de ella explicación alguna, la conduce por su actitud sospechosa y austera al suicidio. Lasthénie se mata lenta y diariamente « avec des épingles »²⁶⁸, pero no deja de querer la vida, sólo que le gustaría vivir

²⁶⁴ Id., pág. 182.

²⁶⁵ Id., pág. 254.

²⁶⁶ Id., pág. 258.

²⁶⁷ Id., pág. 253.

²⁶⁸ Id., pág. 347.

en otras condiciones. Todo sucede como si la inocente joven se sacrificara para comprar la culpa de su madre y, para ello, toma la iniciativa de renunciar a la vida.

L'Ensorcelée se inicia con una tentativa de suicidio fallido en el bosque de Cerisy por un tiro de fusil, aunque al final de la novela, el protagonista es asesinado por el mismo motivo. El escritor describe con una admiración evidente al cura de la Croix-Jugan en el momento de su suicidio:

« Dans sa préoccupation sublime, il ne rabattit pas même son œil d'aigle sur la blessure de son sein, qui se remit à couler... Quand, le soir du combat des Trente, *Beaumanoir Bois-de-ton-sang* en but pour se désaltérer, certes, il était bien beau, et l'Histoire n'a pas oublié ce grand et farouche spectacle; mais peut-être était-il moins imposant que ce Chouan solitaire, dont l'ingrate et ignorante Histoire ne parlera pas, et qui, avant de mourir, mâchait et avalait les dépêches trempées du sang de sa poitrine pour mieux les cacher en les ensevelissant avec lui »²⁶⁹.

Monárquico y vencido por una orden adversa – la República – el cura intenta suicidarse:

« [...] il appuya l'arme contre son mâle visage et poussa du pied la détente. Le coup partit. La forêt de Cerisy en répéta la détonation par éclats qui se succédèrent et rebondirent dans ses échos mugissants. Le soleil venait de disparaître. Ils étaient tombés tous deux à la même heure, l'un derrière la vie, l'autre derrière l'horizon »²⁷⁰.

Este episodio se orchestra magistralmente por una puesta en escena dramática, donde ambas desapariciones están relacionadas con la muerte. Herido y absolutamente inofensivo, como Ryno después del duelo, Marie Hecquet lo salva:

« Une bonne femme, qui rôdait par-là [...] heurta par mégarde de son sabot le corps du meurtrier [...]. Plus mère que femme, elle finit par courber sa vieille tête, en pensant à son fils, vers le ceps du Chouan

²⁶⁹ Op. cit., tomo I, págs. 588-589.

²⁷⁰ Id., págs. 589-590.

défiguré, et elle lui mit la main sur le cœur. Qui l'eût cru? il battait encore »²⁷¹.

Si esta escena parece haber fallado en su intento, la imagen del suicidio es anotada algunas líneas más arriba:

« Il tourna vers le soleil du soir, qui, comme un bourreau attendri, semblait lui compter avec mélancolie le peu d'instants qui lui restaient à vivre, un regard d'une lenteur altière; et ses yeux qu'il allait fermer à jamais, luttèrent sans mollir, avec le disque de rubis de l'astre éblouissant encore »²⁷².

Diez días más tarde, el cura se recupera y nuevamente es torturado por los « Bleus »: « c'était un soir, comme le jour du suicide, un soir long, orangé, silencieux »²⁷³. El autor conjetura la tentativa de suicidio del cura de la Croix-Jugan como un acto imprescindible para que indique claramente su ruptura con la Iglesia. Barbey confirma la derrota de los creyentes matando al cura durante la misa que festeja la Resurrección de Cristo. Será necesario cuarenta días, el tiempo de una cuaresma, para levantar la « mise en interdit »²⁷⁴ de la iglesia de Blanchelande. Mientras tanto, situémonos en el inicio del relato del pastor:

« On entrait en pleine canicule, et, quoiqu'il fût près de sept heures du soir, la chaleur, insupportable tout le jour, était accablante. L'orbe du soleil, rouge et fourmillant comme un brasier, ressemblait, penché vers l'horizon, à une tonne de feu défoncée qu'on aurait à moitié versée sur la terre »²⁷⁵.

La Croix-Jugan, queriendo sufrir como un hombre, se equipara a Cristo, comprando los pecados del mundo (ultrajes, suplicios, falsa muerte, resurrección...) No obstante, esta asimilación insinúa cierto engaño, dado que los pecados que el cura vuelve a comprar son los suyos propios, y la muerte que recibe es la que, en el fondo, buscaba²⁷⁶.

²⁷¹ Id., pág. 590.

²⁷² Id., pág. 588.

²⁷³ Id., pág. 592.

²⁷⁴ Id., pág. 731.

²⁷⁵ Id., pág. 585.

²⁷⁶ Pierre Tranouez comenta al respecto: « [...] qui tourmentait les bêtes meurt en bête; qui poursuivait les hommes d'une fureur politique est supplicié par haine politique; qui faisait mourir

La fascinación mórbida que evoca Jeanne Le Hardouey y que la conduce al suicidio no es únicamente de orden erótico. El suicidio también puede cumplirse en el misterio de la soledad y permanecer desconocido. La heroína es inhumada en tierra cristiana en beneficio de la duda; suicidándose, se convierte en diabólica, impone a su marido vengarla; además, sabe que está condenada por haber amado a un cura. Jeanne se suicida pero no significa que se arrepienta y, para deshacerse de su pasión culpable, acepta finalmente su destino.

Un Prêtre Marié es una novela en la que los intentos de suicidio se repiten con asiduidad. El cura casado, una vez que desentierra a su hija, la coge en sus brazos y se arroja con ella en el estanque, ahogándose. Su determinación suicida ocasiona la felicidad de Néel:

« [...] Néel n'hésita plus: il se jeta dans l'étang et se dirigea vers le corps de sa bien-aimée et il eut le bonheur, l'amer bonheur, de le prendre dans ses bras, ce corps qu'il n'y avait pris qu'une fois [...] et de le ramener au rivage »²⁷⁷.

La primera experiencia suicida dirigida por Néel fracasa; el joven enamorado, para desfogarse tras la impotencia de declinar la idea de que Calixte tenga sentimientos hacia Dios, emprende una salvaje cabalgada, lanzándose hacia una carrera suicida después de embriagar a sus caballos con avena y vino:

« Ceux qui le virent emporté ainsi à travers tout dirent que ce n'était plus là une voiture, des chevaux, un homme, mais une trombe, un tourbillon, une foudre qui rayonnait en zigzags meurtriers, à travers l'espace, sifflant et embrasé ».²⁷⁸

La autodestrucción del héroe es advertida por el acto de desesperanza y causa el deseo de supresión de sí mismo por el fracaso en el combate pasional. Tras la muerte de Calixte, sucede la unión entre Néel y Bernardine, que engendra el suicidio de éste – suicidio disfrazado – por el ingreso en la armada: « Il se fut tuer dans une des plus célèbres batailles du temps, en poussant son cheval le

de passion amoureuse meurt de haine amoureuse ». TRANOUEZ, P.: *Fascination et narration dans l'œuvre de BdA*, op. cit., pág. 266.

²⁷⁷ Op. cit., tomo I, pág. 1221.

²⁷⁸ Id., pág. 1115.

poitrail sur une pièce de canon, qui coupa en quatre l'homme et le cheval »²⁷⁹. Al final del relato, Néel muere en un definitivo holocausto y su mujer ingresa en un convento y acaba predestinada a un mutismo voluntario.

En los personajes de temperamento débil se concentran fuerzas antagonistas que únicamente alcanzan el sosiego en su propia destrucción. Cuando el suicidio no se cumple, queda, por lo menos, el deseo de muerte en el subconsciente. Hermangarde, en *Une Vieille Maîtresse*, antes de saber quién iba a ser su esposo, conocía su aventura con Mme de Mendoza. Su verdadera vocación es la de aceptar el sacrificio que se traduce en la fascinación de la muerte.

Sabemos cuántos personajes eligen su propia ruina o se resignan a ello, como las enamoradas abandonadas: Mme de Anglure y Mme de Mendoza que se dejan morir, Jeanne y Sombreal se ahogan intencionalmente y la duquesa de Sierra-Leona convierte el fracaso en victoria, obteniendo un extraño y paradójico triunfo. La gran razón del suicidio es la del sufrimiento, que bajo todas sus formas: mental, moral, por miedo, por angustia..., las heroínas rechazan superar una situación y, privadas de un cierto amor que es su razón de ser, no se enfrentan al obstáculo sino que se eclipsan.

3. TRAGEDIAS: DRAMAS SANGRIENTOS

La tragedia « aurevillienne » llega a menudo al paroxismo y las soluciones extremas, que eligen los héroes, tienen consecuencias atroces. La intensidad del sentimiento se manifiesta, en la mayoría de los casos, por acciones horribles, cuya violencia no se disocia del crimen; incluso, en el acto amoroso hay crueldad en una representación sádica. Algunas novelas van hasta el límite, hasta el punto de que la presencia de sangre nos produce una sensación de agobio: la mano cortada o el cadáver del capuchino que Mme de Ferjol viola en el cementerio; Auguste Dorsay y el mayor Ydow, celosos, se vengan atormentando a sus amantes; el duque de Arcos de Sierra-Leona corta la cabeza del amante de su mujer, seguidamente le arranca el corazón y lo arroja a los perros. También ciertas comparaciones reveladoras nos aterran: « comme les vers qui seraient au cadavre d'un homme avant qu'il ne fût expiré »²⁸⁰. Estas escenas intentan producir un

²⁷⁹ Id., pág 1223.

²⁸⁰ Op. cit., tomo II, pág. 156.

enorme efecto, son aspectos impresionantes de la tragedia « aurevillienne ». Muchos personajes son desgraciados desde el principio hasta el final del relato: Jeanne-Madeine, Néel, Calixte, Sombreval, Lasthénie..., y si algunos no lo son, acaban por serlo. Barbey ofrece a algunos de sus héroes un sino más cruel aún que el de la muerte: vivir muchos años con la certeza de no ser felices jamás. Esta situación patética la vive Mme de Scudemor y Camille por culpa de Allan; lo mismo le sucede a Bérangère de Gesvres y Raimbaud; la Croix-Jugan ve vencida la causa de los « Chouans » por la que vivía, y se encierra en un terrible silencio; la tragedia de Hermangarde radica en no volver a encontrar la felicidad; la de Des Touches, el audaz y magnífico emisario de los Reyes, el que los « Bleus » temían por encima de todo, se nos muestra finalmente viejo y demente, feo, sin nobleza, miserable y solitario.

Cuando la obra adquiere cierta profundidad, todos los personajes, como los de Byron, llevan el sello de la fatalidad, la marca de la condena. Calixte se destruye ella misma por el peso del pecado paternal y, al final de la novela, afirma que todo el mundo está condenado. El estudio de la tragedia « aurevillienne » nos permite analizar la importancia que tiene la pasión amorosa en la obra y el papel funesto que desempeña en la vida de las criaturas.

3.1. COMPLICIDAD DE ELEMENTOS AMENAZADORES

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, los escritores mencionan en sus obras una serie de elementos: la presencia de viejos castillos, de jóvenes y bellas vírgenes que son víctimas del diablo, de la sangre del crimen... Barbey los utiliza también en sus novelas, pero, concretamente, nos encontramos con otros que, de algún modo, condicionan determinadas actitudes de los personajes y permiten la acción.

Los accesorios materiales de la devoción « aurevillienne » son siempre dramáticos: el centro de la plaza donde se erige la cruz de Cristo, que se retuerce sangrando, estremece a los viandantes hasta los huesos y les acelera el latido del corazón²⁸¹; también el rosario de las calaveras del cura Riculf. El Cristo al que se

²⁸¹ J. Petit asegura que una descripción así confirma para el lector la existencia de una tendencia jansenista en la sensibilidad « aurevillienne ». Además sigue subrayando: « Il faut noter que ce Christ effrayant doit être un souvenir personnel, et davantage un souvenir d'enfance ». *Notes et variantes*, op. cit., tomo I, pág. 1401.

refiere el novelista jamás es el Dios misericordioso, sino el Dios del terror y de los celos. Después de una primera lectura, se siente cierta angustia de opresión, en la que los héroes parecen amenazados por la presencia real de elementos perniciosos estrechándose a su alrededor.

En *Une Histoire sans Nom*, un primer elemento simbólico que atrae nuestra atención es la escalera, que destaca por su amplitud: « d'une telle largeur que quatorze hommes à cheval y pouvaient tenir et monter de front ses cent marches »²⁸², siendo el lugar predilecto de Lasthénie. Contrariamente a su hija, Mme de Ferjol sólo la utiliza por la mañana y por la noche, y este espacio de soledad simboliza el destino de la heroína: tristeza, melancolía intrínseca, desgracia..., incluso el narrador la considera un signo fatal:

« [...] la petite Lasthénie, sans compagnes et sans les jeux qu'elle eût partagés avec elles, isolée de tout par le chagrin et l'âpre piété de sa mère, avait passé bien des longues heures de son enfance solitaire. La rêveuse naissante sentait-elle mieux dans le vide de cet immense escalier l'autre vide d'une existence que la tendresse de sa mère aurait dû combler, et, comme les âmes prédestinées au malheur, qui aiment à se faire mal à elles-mêmes, en attendant qu'il arrive, aimait-elle à mettre sur son cœur l'accablant espace de ce large escalier, par-dessus l'accablement écrasant de sa solitude? »²⁸³

Otro objeto simbólico es el que tiene el valor de advertir el peligro. Después de la huida precipitada del cura Riculf, Agathe halla en la habitación del cura un rosario de ébano, y, entre las decenas negras, hay una cabeza de muerto de marfil que sirve para separarlas. Mme de Ferjol se lo entrega a Lasthénie, pero ésta, instintivamente, se lo devuelve de inmediato, esta acción la observa Agathe y comparte la repulsa de Lasthénie, pues estima que el rosario es un objeto malsano. Más adelante, la sirvienta, segura de que el cura Riculf ha hechizado a Lasthénie, destruye el único elemento testigo de este maléfico hombre, considerándolo un temible talismán, producto de reacciones extrañas a su contacto. La costura es la única tarea cotidiana que permite a Mme de Ferjol relacionarse con su hija, y conviene detenerse en el papel de las agujas:

²⁸² Op. cit., tomo II, pág. 283.

²⁸³ Id., págs. 283-284.

« Comment te trouves-tu?... dit Mme de Ferjol à Lasthénie [...] en interrompant de piquer son aiguille dans le linge [...]. Mieux, répondit Lasthénie [...] qui continua de piquer la sienne dans son feston »²⁸⁴.

Este baile de agujas no es inocente, son las armas asesinas de la joven. Esta labor permite al narrador advertirnos que se trata de una escena corta, pero amenazadora: « Elles venaient de se pencher sur le bord de cet abîme qui les séparait, – le manque de confiance –, et elles ne s'en dirent pas davantage ce jour-là... Cruel silence qui revenait toujours! »²⁸⁵ Esta manifestación acaba por una metonimia entre las agujas y la joven: « Lasthénie résorba ses pleurs; et les deux aiguilles reprirent leur mouvement dans le silence »²⁸⁶, metonimia que representa un indicio de la muerte de la heroína. El narrador busca el terror y el horror, y, para ello, acumula elementos sobre los que añade otros, por el ejemplo, el crucifijo. Su representación como objeto de piedad se transforma en todo lo contrario de su significado original: « Seulement au lieu de le contempler et de le prier, cette nuit-là, elle l'arracha violemment du mur de l'alcôve et elle l'emporta »²⁸⁷, gesto extraño debido al respeto que le tiene. Mme de Ferjol se siente afligida por un feroz fanatismo, cuyo acto con el crucifijo sobrepasa el entendimiento:

« Et dans un mouvement de fureur subite, elle leva tout à coup le crucifix, comme on lève un marteau, sur le visage de sa fille, pour écraser ce *masque* dont elle parlait. Mais ce ne fut qu'un éclair. Le lourd crucifix ne tomba point sur le visage tranquille de la jeune fille endormie, mais, chose non moins horrible! c'est contre son visage, à elle même, que cette femme exaspérée le retourna et qu'elle l'abattit!... »²⁸⁸

La ambivalencia del banco, en *Léa*, es relevante: por un lado, se podría interpretar como una cuna, rodeada de jazmines y donde la protagonista se complace en sus ramas, utilizándolas como almohada, y, por otro, vendría a ser un ataúd por la alusión al sudario. Esta contraposición denota una metáfora del

²⁸⁴ Id., págs. 305-306.

²⁸⁵ Id., pág. 306.

²⁸⁶ Id., pág. 306.

²⁸⁷ Id., pág. 307.

²⁸⁸ Id., pág. 307.

nacimiento en su primera experiencia sexual frente a la muerte por asfixia de su propio organismo:

« Un jour que Léa était couchée sur le banc de la terrasse, Réginald se trouva placé à côté d'elle [...]. Le banc [...] était entouré et surmonté de beaux jasmins. Léa aimait à plonger sa tête dans l'épaisseur de leurs branches souples et verdoyantes; c'était comme un moelleux oreiller de couleur foncée sur lequel tranchait cette tête si pâle et si blonde [...]. On eût dit une blanche morte dans un suaire de pourpre »²⁸⁹.

Sin perder de vista la biografía del autor, la cama es un lugar funesto y gélido, es un lugar de muerte donde agonizan todas las mujeres « cloróticas ». Tras el alumbramiento de Yseult de Scudemor, surge bajo la forma metonímica de sus « couvertures sanglantes »²⁹⁰ donde yace pálida e inanimada. El lecho nupcial de Sombreval se convierte en cama científica: « Cette fille, jeune et belle, l'avait-il épousée par amour, ou tout simplement parce qu'elle faisait son lit scientifique, dans la maison de son père? »²⁹¹ En esta novela, *Un Prêtre Marié*, la cama desempeña la función de exhibición:

« Placée comme elle était dans son lit, on voyait sur sa poitrine, par-dessus la batiste strictement fermée qui gardait son sein comme une guimpe, son scapulaire de carmélite qu'elle ne pensait plus à cacher. A elle seule, Calixte était tout un spectacle, un spectacle étonnant et formidable »²⁹².

También es teatralización de la muerte: « Bernardine et Néel, agenouillés des deux côtés du lit de Calixte, lui tenaient chacun une de ses belles mains mortes, de façon qu'elle semblait être en croix sur ce grand lit vert »²⁹³. Finalmente, esta cama-tumba es un espacio de tortura:

« [...] l'abbé, de ses chastes mains de prêtre, écarta la couverture qui enveloppait les pieds de Calixte, et les découvrit jusqu'aux chevilles

²⁸⁹ Op. cit., tomo I, pág. 40.

²⁹⁰ Op. cit., tomo II, pág. 642.

²⁹¹ Id., pág. 892.

²⁹² Op. cit., tomo I, pág. 1193.

²⁹³ Id., pág. 1199.

[...Néel] approcha le fer rouge de ces pieds qu'il ne voyait qu'à travers ses larmes »²⁹⁴.

La cama de Delphine de Cantor también resulta ser un escenario teatral de muerte en *Le Bonheur dans le Crime*, donde intervienen elementos escénicos como la lámpara-proyector y el público: el doctor Torty. Si la cama « aurevilienne » representa una anticipación de la muerte, se trata de una muerte consentida y deseada.

El coche constituye una amenaza en *Le Rideau Cramoisi*: es un transporte público que se convierte en privado, un lugar cerrado e íntimo, cuyos verdaderos protagonistas son el narrador y Brassard:

« Que si le charron était aussi endormi dans son lit qu'on l'était dans notre voiture, il ne devait pas être facile de le réveiller... De mon coupé, j'entendais à travers la cloison les ronflements des voyageurs de l'intérieur »²⁹⁵.

El paralelismo entre la diligencia y la habitación de Alberte es evidente: ambos lugares indican aislamiento y oscuridad, representan espacios cerrados donde no tiene cabida una tercera persona. El profundo silencio es una amenaza: « Le seul bruit qu'il y eût alors autour de moi, dans ce profond et complet silence, c'était moi qui le faisais avec mon crayon et mon estompe »²⁹⁶, que se interrumpe por alguien que está barriendo. Esta dialéctica del ruido y del silencio, del exterior y del interior, constituye una amenaza que simboliza a los padres, representantes de la ley:

« J'écoutais, à travers ses soupirs, à travers ses baisers, à travers le silence qui pesait sur cette maison endormie et confiante, une chose horrible: c'est si sa mère ne s'éveillait pas, si son père ne se levait pas! [...] images de l'hospitalité violée et de la Justice! »²⁹⁷

Este relato es una metáfora del teatro, el escenario se sitúa detrás de la cortina carmesí. El destino de Brassard se relaciona con las ventanas, ocultas por

²⁹⁴ Id., pág. 1205.

²⁹⁵ Op. cit., tomo II, pág. 20.

²⁹⁶ Id., pág. 43.

²⁹⁷ Id., pág. 46.

las contraventanas o por una cortina, suponiendo la muerte « puisque toutes ces fenêtres, masquées de leurs persiennes, allaient, tout à l'heure, cracher la mort... »²⁹⁸ Querer ver o saber lo que pasa detrás de la cortina sugiere intriga, ya que la verdadera función de una cortina es la de obstaculizar el espectáculo interior a los que están fuera. La cortina carmesí, velo que simboliza el amor, se convierte en metáfora de una tragedia amorosa que los dos amantes vivieron en su momento. Esa silueta de mujer que se dibuja sobre el « carré rouge et lumineux »²⁹⁹ de la ventana es una fatalidad para el joven vizconde. Toda la obra de Barbey se fundamenta en forzar las puertas cerradas que guardan secretos, pero, algunas veces, se resisten.

En *Le Dessous de Cartes*, tres simbólicos elementos trascendentales destacan en el relato: las cartas, las flores y los anillos. Marmor de Karkoël es un especialista en el juego de las cartas, su destreza y su disposición a la hora de repartirlas, conmueve a los presentes conquistando su pasión. En Valognes, « on se l'arrachait »³⁰⁰, y el escritor afirma: « On ne domine une société qu'en épousant ses passions »³⁰¹, cuya influencia « enveloppa, creusa, invétéra cette passion du jeu dans l'âme joueuse de cette petite ville »³⁰². El juego no es sólo pasión, metafóricamente se convierte en una droga y en un veneno; las partidas de whist pueden ser criminales y son un remedio contra todo: « C'est [...] le jeu de cartes biseautées avec lequel on est sûr de gagner la dernière partie contre le Destin »³⁰³, así se pronuncia Marmor. Trucando las cartas, se hacen trampas para acceder a la verdad, y su maestría en el juego reside en la capacidad de disimular. Por fin, llega la noche y la evocación comienza bajo los peores auspicios:

« Toute la ville se pressait, ce soir-là, dans le salon de mon oncle, et, comme toujours, - car il n'y avait que des choses éternelles dans ce monde de momies qui ne secouaient leurs bandelettes que pour agiter des cartes, - cette société se divisait en deux parties, la partie qui jouait, et les jeunes filles qui ne jouaient pas. Momies aussi que ces jeunes filles, qui devaient se ranger, les unes après les autres, dans les catacombes du célibat, mais dont les visages, éclatants d'une vie inutile

²⁹⁸ Id., pág. 15.

²⁹⁹ Id., pág. 57.

³⁰⁰ Id., pág. 152.

³⁰¹ BARBEY D'AUREVILLY: *Du Dandysme et de George Brummell*, id., pág. 701.

³⁰² Id., pág. 151.

³⁰³ Id., pág. 161.

et d'une fraîcheur qui ne serait pas respirée, enchantaient mes avides regards. Parmi elles, il n'y avait peut-être que Mlle Herminie de Stasseville à qui la fortune eût permis de croire à ce miracle d'un mariage d'amour, sans déroger »³⁰⁴.

« Momies », « catacombes », « célibat », el futuro se presenta siniestro para este pueblo de bellezas resplandecientes, excepto, aparentemente, para Herminie, que desea esperar al marido de su elección.

Las flores simbolizan la destrucción, la condesa come la muerte y su gesto, la de respirar con sensualidad un ramo de resedas y la de masticar ostensiblemente los tallos, encuentra su equivalencia en el modo en el que la baronesa de Mascranny rompe el cuello a una rosa, indicando que su hija, Sibylle, el doble de Herminie, conocerá la misma suerte que la « Rose de Stasseville ». La jardinera es fascinante y, al mismo tiempo, amenazadora desde el momento en que contiene flores exóticas en jarrones de jaspe, convirtiéndose en un invernadero monstruoso y mortuorio en el salón de la condesa de Stasseville.

El tercer objeto simbólico es un anillo, un círculo, cuya imagen se manifiesta en un contexto infernal. El autor parece fascinado por anillos, brazaletes, turbantes que ciñen la frente...; todos estos objetos desempeñan un papel significativo en la acción dramática. El círculo es una figura redonda que connota lo ideal, en este caso, lo ideal consiste en ocultar el veneno. El reflejo de esta piedra recuerda la aristocracia concentrada en Valognes:

« [...] l'aristocratie se fût concentrée là, comme dans le fond d'un creuset, et y jetât, comme un rubis brûlé, le tenace éclat qui tient à la substance même de la pierre, et qui ne disparaîtra qu'avec elle »³⁰⁵.

Un anillo, en el dedo de la condesa de Stasseville, arroja de repente un centelleo que hiere los ojos, esta asociación maléfica provoca la tos de Herminie, anunciadora de su muerte:

« - Eh! Eh! qu'est-ce qui brille? – dit, d'une voix flûtée, le chevalier de Tharsis.

³⁰⁴ Id., págs. 157-158.

³⁰⁵ Id., pág. 134.

- Et, qui est-ce qui tousse? – dit simultanément le marquis de Saint-Albans, tiré par une toux horriblement mate de sa préoccupation de joueur, en se retournant vers Herminie, qui brodait une collerette à sa mère.

C'est mon diamant et c'est ma fille, - fit la comtesse du Tremblay avec un sourire de ses lèvres minces, en répondant à tous les deux »³⁰⁶.

Ante la admiración del caballero de Tharsis y el deseo de examinar el anillo, la condesa, de un modo provocativo, se libera de él lánguidamente y lo arroja sobre la mesa de juego; mientras tanto, su hija tiene otro ataque de tos: « une toux sifflante, qui lui rougit et lui injecta la nacre de ses beaux yeux bleus, d'un humide radical si pur »³⁰⁷, tos que inquieta al viejo marqués de Saint-Albans « plus occupé du diamant humain que du diamant minéral »³⁰⁸, en el que la chica suplanta la joya. Conocemos perfectamente el papel homicida del anillo; quince días antes, el narrador sorprende a Marmor vertiendo veneno en el anillo:

« Il tenait entre les doigts de sa main droite un petit flacon d'une substance noire et brillante, qui ressemblait à l'extrémité d'un poignard cassé, et, de ce flacon microscopique, il épanchait je ne sais quel liquide dans une bague ouverte »³⁰⁹.

La respuesta del enigmático jugador es contundente: « C'est le plus admirable des poisons indiens »³¹⁰, este anillo envenenado será la pieza clave del puzzle, el que nos revele el secreto del relato.

Igual que Marmor de Karkoël y la condesa, el padre Riculf seduce también con sus manos y con sus pies. Esta seducción se realiza exclusivamente ante unas espectadoras femeninas: Mme de Ferjol, Lasthénie y Agathe:

« Il devait avoir l'air de commander l'aumône, en tendant la main – et quelle main! d'un galbe superbe, sortant de sa grande manche avec un éclat de blancheur qui sautait aux yeux, étonnés de cette main, royale de beauté, tendue si impérieusement à l'aumône [...]. On eût dit Sixte-

³⁰⁶ Id., pág. 159.

³⁰⁷ Id., pág. 160.

³⁰⁸ Id., pág. 160.

³⁰⁹ Id., pág. 161.

³¹⁰ Id., pág. 161.

Quint obscur, à trente ans. Agathe Thousard, la vieille servante des dames de Ferjol, venait, selon l'usage respectueux des maisons pieuses, de lui donner à laver ses pieds dans le corridor, et ses pieds, qui sortaient de l'eau, luisaient dans ses sandales comme des pieds de marbre ou d'ivoire, sculptés par Phidias »³¹¹.

Esa mano es el motivo del drama; por una parte, el enigma de la violación y, por otra, la que ofrece la respuesta a Mme de Ferjol sobre el misterioso embarazo de su hija con la prueba del anillo. El reflejo de una piedra, de un anillo, ya lo hemos anotado en el anterior relato, indica la presencia del veneno, real en *Le Dessous de Cartes*, simbólico en esta novela. El anillo de Mme de Ferjol, regalo de su marido, y que fue entregado a su hija, se halla en el dedo del capuchino, tras habérselo robado a la joven. La ausencia del anillo en la mano de la heroína es la causa de su desgracia³¹², una constante amenaza a la que es sometida:

« Tiens! – dit Mme de Ferjol [...] tu n'as plus la bague de ton père! Qu'en as-tu fait? L'as-tu perdue? Ne te sens-tu plus digne de la porter? [...] Est-ce que je l'ai perdue? – fit-elle, comme si elle fût sortie d'un évanouissement. -Oui! tu l'as perdue..., comme tu t'es perdue! – dit Mme de Ferjol avec un regard qui redevint noir et implacable. – Tu l'auras donnée à qui tu t'es donnée!... [...] certe perte d'une bague de l'homme adoré [...] lui paraissait chose pire que de s'être perdue elle-même ».³¹³

Más tarde, el cura diabólico, en una acción desesperada, se corta la mano para evadirse de la tienda de ultramarinos de Bataille y se separa de su extremidad con el anillo. Bataille lo lleva puesto en una cena ofrecida por el conde Lude a la que acude también Mme de Ferjol, que se percata de ello. Aquí el anillo actúa como elemento delator y representa la llave del misterio.

³¹¹ Id., págs. 271-272.

³¹² J. Petit expresa en estos términos: « L'insistance du romancier prépare les scènes finales, puisque cette bague sera à l'origine du dénouement. Ces préparations sont un trait essentiel de la technique aurevillienne ». *Notes et variantes*, id., pág. 1354.

³¹³ Id., pág. 322.

La alianza, en *La Bague d'Annibal*, simboliza el matrimonio, que encierra y destruye el amor. La alianza, que le pone Baudoin d'Artinel a Joséphine el día de su matrimonio, es comparada por el celoso Aloys de Synarose a « la bague d'Annibal », que contenía una gota de veneno con la que se quitó la vida. El narrador concluye: « nous avons tous nos *bagues d'Annibal* dans la vie; mais ce qu'il y a de plus étrange, c'est que ces bagues qui nous empoisonnent, ce n'est pas à nos doigts que nous les portons »³¹⁴.

La importancia del motivo del anillo en las intrigas « aurevilliennes » es de especial interés: mata, delata la violación, destruye el amor... Generalmente, los objetos amenazadores, como anillos y brazaletes, son talismanes misteriosos que tienen ciertos poderes y que influyen en los personajes. En *La Vengeance d'une Femme*, el brazalete que viste la duquesa excita su odio y anima su venganza: « ce cercle de feu qui la brûle jusqu'à la moelle »³¹⁵. La participación de ciertos elementos inquietantes exige la modificación de la acción en determinados acontecimientos.

3.2. COMPLICIDAD DE LA VÍCTIMA CON SU PROPIO ASESINO

La evidencia de que cada día se muere un poco y se es cómplice de su propia muerte, es lo que sugieren los personajes de Barbey. Varias novelas contemplan el crimen en el sentido estricto de la palabra, pero existe otro tipo de homicidio simbólico relativo al abandono: Mme de Anglure, Jeanne Le Hardouey, Lasthénie de Ferjol... mueren desamparadas, como si el ser amado las destruyera. El caso más significativo lo representa Mme de Mendoze que muere de amor, consintiendo y aceptando voluntariamente su propia destrucción; en estos casos, la muerte es lenta y deseada, facilitando el acto criminal a su homicida³¹⁶.

En *Le Cachet d'Onyx*, si la « main blanche et parfumée »³¹⁷ de Dorsay como sus « cheveux bouclés »³¹⁸, le dan el aspecto físico de un ángel, es la mujer la que lo materializa: « L'amour d'Hortense pour Dorsay fut l'affection d'un être

³¹⁴ Op. cit., tomo I, pág. 201.

³¹⁵ Op. cit., tomo II, pág. 254.

³¹⁶ Acerca de los personajes « aurevilliens », Jacques Petit hace la siguiente apreciación: « Chaque être apparaît complice de son meurtrier et choisit son bourreau [...] N'y a-t-il pas en effet chez tous ces personnages [...] ce consentement à sa propre destruction? » PETIT, J.: *L'imagination de la mort*, B d'A., nº3, 1968, págs. 64-65.

³¹⁷ Op. cit., tomo I, pág. 13.

³¹⁸ Id., pág. 14.

supérieur pour un être médiocre »³¹⁹. Si Hortense introduce el arquetipo de la víctima « aurevillienne », anuncia igualmente una curiosa complacencia: « Sainte Thérèse mourut d'amour pour son Dieu, brûlée de désirs comme on en brûle pour une créature humaine »³²⁰. La pasión de Hortense permite adivinar un deseo de sumisión, pues el amor de esta víctima consentida, ofrecida, y a la vez sagrada – referencia directa a santa Teresa –, confina Cielo e Infierno:

« Mais Hortense n'en avait plus [âme]; elle en avait fait un tapis pour les pieds de son maître, elle l'avait étalée sous ces pieds qui la foulait à plaisir. La passion l'avait dépravée »³²¹.

El relato de Delphine de Cantor, la esposa de Savigny, favorece al sentido de la novela en *Le Bonheur dans le Crime*; personaje creado para ser víctima y que queda oculta en esta historia, su impasibilidad contribuye a que sea culpable por ser eclipsada por su rival:

« C'était une femme blanche, molle de tissus, mais dure d'os, au teint de lait dans lequel eût surnagé du son, car les petites taches de rousseur dont il était semé étaient certainement plus foncées que ses cheveux, d'un roux très doux. Quand elle me tendit son bras pâle, veiné comme une nacre bleuâtre, un poignet fin et de race, où le pouls à l'état normal battait languissamment, elle me fit l'effet d'être mise au monde et créée pour être victime... pour être broyée sous les pieds de cette fière Hauteclair, qui s'était courbée devant elle jusqu'au rôle de servante »³²².

Es presentada como una mujer enferma, sufriendo « d'un mal vague et compliqué »³²³, personaje que más se acerca al ideal de disimulación por ser una mujer de naturaleza fuerte bajo el disfraz de enferma. Es posiblemente el personaje más diabólico de la novela, sabe disimular en la desgracia, y posee lo que los dos amantes no tienen: una conciencia suficientemente fuerte para alimentar la vida y afrontar la muerte. Su fuerza no necesita el escándalo ni la provocación; si disimula no es por debilidad, sino por orgullo a la raza superior a

³¹⁹ Id., pág. 7.

³²⁰ Id., pág. 7.

³²¹ Id., pág. 10.

³²² Op. cit., tomo II, págs. 105-106.

³²³ Id., pág. 100.

la que pertenece y a la que no quiere decepcionar. La condesa se convierte, igual que Calixte, en espectáculo de muerte e incluso en actriz de su propia muerte; no sólo asiste a la complicidad criminal de sus dos verdugos, sino que participa: « Depuis quelques jours, les regards qu'ils se jetaient des deux côtés de mon lit m'ont bien avertie. Et encore plus le goût horrible de cette encre avec laquelle ils m'ont empoisonnée!... »³²⁴, y, después de tomar el veneno, exclama:

« J'ai tout bu, j'ai tout pris, malgré cet affreux goût, parce que j'étais bien aise de mourir! Ne me parlez pas de contre poison. Je ne veux d'aucun de vos remèdes. Je veux mourir »³²⁵.

Declaración al doctor Torty, en un estado moribundo, al que le confiesa la traición de su marido con la sirvienta. La condesa no acepta la muerte, pero la elige, coopera con su propia muerte y desea su hora suprema; para ella, que sufre atrozmente esta situación de engaño, la muerte significa una ruptura total con la trampa que le han impuesto y una rehabilitación de su ser y de su dignidad. El consentimiento a morir y el abandono que ilumina su muerte exigen el silencio del médico que la cuida, e incluso en una especie de complicidad, promete hacer creer que es un accidente, y no un asesinato. El doctor es cómplice de la pareja y, como encubridor del asesinato, es culpable. Su felicidad se desprende de la observación científica y en participar visualmente en las relaciones amorosas de la pareja; actúa pasivamente, permitiendo que el crimen se cometa, e incluso deja este crimen impune en el nombre de la teratología:

« Il venait de voir *que j'avais vu*, mais il voyait aussi que je ne *voulais rien voir* de ce que j'avais vu et il respirait. Il était sûr d'une impénétrable discrétion, qu'il expliquait probablement, mais cela m'était égal, par l'intérêt du médecin, tandis qu'il n'y avait là que l'intérêt de l'observateur, qui ne voulait pas qu'on lui fermât la porte d'une maison où il y avait, à l'insu de toute la terre, de pareilles choses à observer »³²⁶.

La cara oculta de la víctima representa a la mujer « aurevillienne » que agoniza de una muerte entre el asesinato y el suicidio.

³²⁴ Id., pág. 118.

³²⁵ Id., pág. 118.

³²⁶ Id., págs. 102-103.

El papel de víctima desempeñado por el personaje de Léa se caracteriza, desde el principio, por una reversibilidad e insensibilidad sin igual en toda la obra. Da vida a un tipo excesivo de mujer frígida, cuya incomunicación, tanto en el plano físico, como intelectual, desborda el tópico romántico. Léa vive fuera de la realidad, nunca ha leído nada ni ha conocido a nadie, excepto el entorno familiar cuya sociedad se reduce a Mme de Saint-Séverin, Amédée y Réginald. Con dieciséis años, enferma, no ha podido alcanzar una completa madurez, manifestándose como un ser casi asexual; dicho de otro modo, angelical. Vive en un estado de pureza, de inocencia absoluta, y es la criatura menos erótica de todas las mujeres de Barbey. Antes de su enfermedad, la heroína posee la irreductible rojez propia a la víctima falsamente inocente:

« [...] Léa était changée et grandie; ce n'était plus la petite fille à la pèlerine de velours noir dont le teint se rosait impétueusement au moindre trouble jusque dans la racine des cheveux et des cils »³²⁷.

Barbey nos sumerge en una historia escalofriante que pone en escena a un héroe animado por una pasión inhumana, siendo deliberadamente aceptado por la presa devorada.

Lasthénie responsabiliza a su madre de ser víctima en *Une Histoire sans Nom*; Mme de Ferjol, mostrándose ególatra, no permite a su hija salir de esta aldea sin horizonte: « C'était, en effet, Mme de Ferjol qui avait, dans le sens le plus strict du mot, élevé Lasthénie »³²⁸. Protegida del mundo de los hombres, y no habiendo conocido el afecto de su padre, es sacrificada por el recuerdo de la felicidad conyugal de la baronesa:

« Mme de Ferjol, qui était une âme forte et qui voyait toujours dans sa pensée, hallucinée par le souvenir, l'homme qu'elle avait aimé avec une ardeur qui maintenant lui semblait coupable était moins victime de cet isolement que Lasthénie. Mais pour Lasthénie, qui n'avait point de passé, qui arrivait à la vie sensible, à l'épanouissement des facultés qui dorment encore, mais qui vont s'éveiller, cet isolement était bien plus profond que pour sa mère »³²⁹.

³²⁷ Op. cit., tomo I, pág. 27.

³²⁸ Op. cit., tomo II, pág. 281.

³²⁹ Id., pág. 280.

A pesar de su oposición, ambas coinciden en un comportamiento idéntico hacia el predicador Riculf: intentan verle la cara en la penumbra de la iglesia frente a los demás asistentes:

« Ni le talent ni l'homme n'étaient adhérents à ces deux femmes, et pour cette raison, elles n'allèrent point à confesse à lui, comme les autres femmes de la bourgade, qui s'en affolèrent »³³⁰.

Actuando diferentemente, la madre y la hija manifiestan y reprimen una mayor atracción sexual con respecto a las demás mujeres. La baronesa no lo teme, pero la joven siente que este hombre « imposait et presque indisposait »³³¹. Este miedo evoca a otra adolescente, la « petite masque », que también culpa a su madre de ser víctima de los acontecimientos. Si Mme de Ferjol impone a su hija, en el nombre de la devoción religiosa, la presencia de este aterrador predicador; la marquesa, en el nombre del amor, realiza lo mismo con la presencia del conde de Ravila. Las dos adolescentes tiemblan ante la presencia de un hombre: « Lasthénie de Ferjol [...] tremblait comme une feuille devant lui »³³² y la « petite masque » siente la mirada de Ravila como una bala en su espalda. Barbey presenta a las jóvenes como víctimas y, para despojarse de toda responsabilidad, las justifica. Sus voluntades pueden ser puestas en entredicho, la niña se sienta



Mme de Stasseville dans
Le Dessous de Cartes

ella misma en el sillón que había ocupado Ravila, y Lasthénie, por su costumbre de infancia, parece esperar al cura en la escalera. Ambas adolescentes son, por lo tanto, víctimas y cómplices de sus propios verdugos.

En *Le Dessous de Cartes*, Marmor de Karkoëll, así como lo hiciera el padre Riculf, entra en la vida monótona de Mme y Mlle de Stasseville, y desaparece. La duquesa carece de la devoción de Mme de Ferjol, pero también viuda, es fría y manifiesta antipatía hacia Marmor. En cuanto a su hija Herminie, adolescente, enferma de un mal extraño, es la hermana gemela de Lasthénie. El jugador enigmático

³³⁰ Id., pág. 273.

³³¹ Id., pág. 272.

³³² Id., pág. 295.

siembra la discordia en las mujeres de Stasseville: « Les aimait-il toutes les deux? »³³³ La hostilidad de la madre nace del interés que Herminie demuestra por su amante y, a la muerte de Mme de Stasseville, Barbey lanza una serie de preguntas que no tienen respuestas referentes al niño muerto: « De qui était-il? Etait-il mort de mort naturelle? L'avait-on tué? Qui l'avait tué? »³³⁴

Mme de Anglure, igual que Delphine de Cantor, cómplice de su asesino, admite su envenenamiento en *L'Amour Impossible*: « Tu m'empoisonnes peut-être, mais tu m'enivres, et une telle ivresse est si douce qu'elle fait pardonner le poison »³³⁵. El estado de la heroína enferma le deja pocas esperanzas para vivir, como Serlon y Hauteclair, Maulévrier y Bérangère de Gesvres acceden a la misma condición de verdugos:

« Quand la marquise se leva, ses regards rencontrèrent les siens. Un imperceptible sourire de moquerie méprisante se joua silencieusement autour de leurs lèvres à tous les deux. Toujours spirituels et du monde, ils ne pouvaient s'empêcher de mépriser un peu cette passion aveugle, stupide, dramatique et dévouée, qui ne comprenait rien et montrait la rage de se sacrifier en mourant »³³⁶.

La gente no entiende este tipo de relación, esta impotencia se convierte en amor imposible, en fracaso de la felicidad, que tiene que ser indagado en las mismas fuentes de la obra. Los vómitos de sangre, el ojo brillante, las narices huecas, la palidez azulada connotan una tragedia que sólo toma sentido en la mirada de Maulévrier, que la asesina a fuego lento. Esta complicidad del verdugo con su víctima consiste en la correspondencia entre el que tortura y el que es torturado, relación propiamente sadomasoquista:

« [...] le monde, qui avait accusé Mme de Gesvres d'avoir tué Mme d'Anglure, continua de les nommer amants, quoiqu'ils ne fussent plus que des amis. Amis étranges, il est vrai; singulière et triste liaison d'un charme puissant, inexplicable et empoisonné! »³³⁷

³³³ Id., pág. 167.

³³⁴ Id., pág. 169.

³³⁵ Op. cit., tomo I, pág. 111.

³³⁶ Id., pág. 128.

³³⁷ Id., pág. 131.

Mme de Anglure cede el testigo a su homónima Mme de Mendoza, que también es cómplice de Ryno en *Une Vieille Maîtresse*. Su fiebre, la tos convulsiva, los ojos marchitos de insomnios y de llantos, los pañuelos teñidos de sangre dejan indiferente a su amado verdugo. Algunos personajes femeninos se rebelan, pero, finalmente, ceden ya que no son capaces de mantener su rechazo; en este sentido, Hermangarde, cómplice de su asesino por su actitud, consiente su destrucción.

En *L'Ensorcelée*, con el personaje de Jeanne Le Hardouey, el autor nos recuerda a las atormentadas mujeres pasivas de sus primeros cuentos crueles. Jeanne es una víctima, pero el escritor, al principio de la novela, la describe como una amazona: « un gros chignon de cheveux châains, hardiment retroussés, formait la crinière »³³⁸. La connotación caballeresca entrevé una transcendencia en el combate y una procedencia irlandesa en la que « on faisait baiser la pointe d'une épée à l'enfant qui venait au monde, avant même qu'il eût goûté au lait maternel »³³⁹. Su naturaleza viril la hereda también de su madre:

« Il fallait la voir, revenant du marché de Créance, sur son cheval bai, un cheval entier, violent comme la poudre, toute seule, ma foi! Comme un homme; son fouet de cuir noir orné de houppes de soie rouge à la main, avec son justaucorps de drap bleu et sa jupe de cheval ouverte sur le côté et fixée par une ligne de boutons d'argent! »³⁴⁰

Pasando del estatus de sirvienta al de ama, Louisine-à-la-Hache anticipa el personaje de Hauteclair. La ascunción de Louisine deja paso a la decadencia de su hija que, por la pérdida de sus atributos viriles, la transmutan de amazona a víctima. Las desgracias de Jeanne son, sobre todo, por himeneo escandaloso, equivalente a una pérdida sacrílega de su virginidad, contrariamente a su madre, que, uniéndose a Loup de Feuarent, purifica sus oscuros orígenes. El destino de Jéhoël es sembrar la desgracia, lleva en su rostro el signo de la violencia, y el sentimiento de la heroína hacia él es ambiguo: descubrimos la atracción por el misterio de una vida supuestamente peligrosa y el prestigio de una ostentosa fealdad. Jeanne sabe que es utilizada como un instrumento colaborador de los designios políticos de Jéhoël y que su amor es imposible. Jeanne ama, y la posible

³³⁸ Op. cit., tomo I, pág. 599.

³³⁹ Id., pág. 664.

³⁴⁰ Id., pág. 617.

unión sacrílega es un desafío a Dios, por ello, posee a Jéhoël y se erige en su rival: « Dieu ne peut pas pardonner un tel sacrilège! Je suis damnée! »³⁴¹. La esterilidad de Jeanne refleja su desafortunado matrimonio con Le Hardouey, pastor adquirente de bienes de la Iglesia, cuya maternidad y belleza se desvanecen ante « les soins de la vie active, les soucis de la vie domptée »³⁴². La honestidad de Jeanne se confunde con el deshonor de su matrimonio y el de atarse a un cura, y, para encontrar su identidad, se autodestruye. Cuando Jeanne se ahoga, como si hubiera querido calmar este fuego que la consume y que la marca en la cara con un estigma rojo, el escritor la nombra expresamente « victime »³⁴³ de Jéhoël, víctima consentida de su propio homicida.

Si Sombreal se rebela y se abandona a su destino en *Un Prêtre Marié*, su hija Calixte se contiene y acepta ser sacrificada para intentar la salvación de su padre:

« L'élève de l'abbé Hugon était trop chrétienne pour admettre l'irresponsabilité des enfants dans le crime ou la faute des pères, ce premier coup de hache, donné par une philosophie antisociale, dans la plus vivante des articulations de la famille – le lien inextricable, qui unit le père aux enfants »³⁴⁴.

Este ángel ha amado a Néel y, sin haber sucumbido a sus deseos, no ha podido desligarse de este afecto:

« Je sais bien que, si j'avais été plus forte, j'aurais dû m'interdire aussi ce sentiment fraternel dont mon faible cœur n'a pu se défendre. Je ne l'ai pas pu, et c'est là ma faute! »³⁴⁵

Calixte, en vez de huir de Néel, se deja amar y no trata de impedirlo; arrebatada el amor a su novia Bernardine, pero es demasiado tarde cuando intenta reparar el daño. Este ser tan puro y tan santo es también egoísta, no se halla liberado totalmente de las tentaciones de un mundo con el que, sin embargo, se había comprometido a romper absolutamente. En esta novela, los personajes

³⁴¹ Id., pág. 668.

³⁴² Id., pág. 616.

³⁴³ Id., pág. 725.

³⁴⁴ Id., pág. 937.

³⁴⁵ Id., págs. 1194-1195.

pasan por diferentes fases: ser cómplice y víctima de su propio verdugo y ser asesino de su propio cómplice.

3.3. RIVALIDAD ENTRE MADRE E HIJA

La noción de familia es impensable en el universo literario de Barbey d'Aurevilly; de hecho, sus padres, Théophile y Ernestine, concibieron cuatro hijos, y ninguno tuvo niños, extinguiéndose el patronímico³⁴⁶. La mayoría de sus personajes son huérfanos: Hauteclair, Lasthénie, Jeanne de Feuardent, Allan, Vellini, Hermengarde... En algunos casos, la orfandad responde a la ausencia de la madre: Calixte, Bernardine, Néel, Hauteclair, Réginald, pero, cuando existe, no es muy afectuosa y se manifiesta cruel: Yseult hacia su hija Camille, Mme de Stasseville hacia Herminie y Mme de Ferjol hacia Lasthénie. La particularidad de niños muertos recién nacidos es un aspecto obsesivo en los relatos, y si la acción de eliminar al niño no es directamente provocada por los padres, responde, al menos, a un deseo secreto de realizarlo. Las historias felices no son materia novelesca, no se hace literatura con buenos sentimientos, de donde surge la necesidad de elegir seres excepcionales, envueltos en situaciones poco comunes. La paternidad es vivida como un misterio, y todo indica que el padre esté obligado a morir para que el autor escriba. El padre es la figura de la incomprensión, pero una excepción lo pone de relieve en una transposición de funciones: Sombreal desempeña el papel materno con su hija Calixte.

Las relaciones ambiguas entre padres e hijos acaban en fracaso; no existe armonía entre ellos, cuyo mutismo y la recíproca tensión son fuente de conflictos. Viven encerrados en sí mismos, incapaces de expresar el amor que sienten, sobre todo cuando una madre descubre que su hija es una rival o viceversa, por lo que el novelista destaca la crueldad de las relaciones más naturales. Danièle Mounier-Daumas llama nuestra atención sobre el tipo de madre que rivaliza con su propia hija y, consecuentemente, la manifestación de un deseo de destrucción³⁴⁷: *Les*

³⁴⁶ J. Petit indaga que en la historia de la familia de Barbey, existe « aventure pleine d'ambitions, de déceptions, de rancœurs et de rêves », origen de la violencia de la imaginación « aurevillienne ». Op. cit., Les Belles-Lettres, 1963, pág. 30.

³⁴⁷ D. Mounier-Daumas interpreta estos casos y concluye: « La rivalité entre la mère et fille deviendrait alors non un thème en soi, mais une illustration du désir de mort qui posséderait chaque mère à l'égard de sa descendance, ou la traduction d'un souhait secret chez Barbey: n'être pas né ». MOUNIER-DAUMAS, D.: *La Maternité, blessure et désir de mort*, B. d'A., nº11, 1981, págs. 64-65.

Diaboliques, *Une Histoire sans Nom* y *Ce qui ne meurt pas* ofrecen ejemplos interesantes sobre este antagonismo.

Le Rideau Cramoisi es el único relato que proporciona la constatación de la existencia de los padres, con los que la joven heroína no mantiene ningún tipo de comunicación. Esfinge y enigma para su amante, lo es también para sus padres, los engaña deliberadamente, mostrándose ingenua en la mesa y visitando a su amante por la noche. Alberte se burla de sus padres, los ridiculiza, quizás por la inolvidable privación afectiva del joven Barbey, pues en una de sus obras sostiene:

« Parmi les déshérités de ce monde, les plus malheureux sont les déshérités de leurs mères, pauvres orphelins du cœur, sacrés aux orphelins eux-mêmes entre tous »³⁴⁸.

En *Le Dessous de Cartes*, los principales personajes son una madre y su hija, aunque la condesa de Tremblay de Stasseville adquiere más protagonismo que su hija Herminie. La niña, « la plus suave fleur de cette jeunesse qui s'épanouissait dans les embrasures du salon »³⁴⁹, está marcada por la palidez, incluso más que su madre, una viuda de cuarenta años con un carácter impenetrable. Madre e hija se oponen como rivales, Herminie se convierte en competidora sin privilegios, enamorándose del amante de su madre. Las dos amantes del seductor Karkoël son madres potenciales del cadáver del niño hallado en la jardinera. Poco se sabe de estas relaciones por el mutismo y la incomunicación que caracterizan a los personajes; en todo caso, el niño es hijo o nieto de la condesa y, presumiblemente, de Karkoël. Lo que sí sabemos es que la madre y la hija se encerraban durante horas en una habitación, y que Herminie salía pálida y sollozando. En este relato, el sentimiento materno es inconcebible, un odio criminal se apodera de la condesa, hasta el punto de que la situación triangular es embarazosa y exige la eliminación de su rival, que muere envenenada.

Le Plus Bel Amour de Don Juan tiene ciertas concomitancias con el relato anterior: la vida de la « petite masque » es parecida a la de Herminie, de la que no se sabe el nombre; el narrador, su antiguo amante, conserva receloso su identificación por discreción. Los dos personajes femeninos – la madre y la hija

³⁴⁸ Op. cit., tomo II, pág. 490.

³⁴⁹ Id., pág. 142.

de trece años – son las protagonistas de la novela que también luchan por el amante de la madre. Si, en *Le Dessous de Cartes*, la madre era la verdadera heroína, aquí es la niña. El contraste físico y psicológico entre ambas es también evidente: la madre es bella y débil; la niña, fuerte, pero fea, y a causa de esta fealdad, « sa mère [...] ne l'en aimait que davantage »³⁵⁰. Este amor materno no es lo suficientemente intenso para proteger a la que le demuestra tentaciones amorosas. Esta niña de tan sólo trece años, que aparentemente es inocente, se da cuenta del secreto de su madre: odia las frecuentes visitas del conde de Ravila a quien la madre le ofrece todo su amor, privándosele a su hija. El diálogo no existe, la niña se sustrae y sólo sabe manifestar: « Je n'ai rien... je ne sais pas »³⁵¹. La « petite masque » es un caso de ineptitud en la intimidad: no es a su madre a quien le confiesa sus angustias, sino al cura de St-Germain-des-Prés, su inquietud responde a sus sentimientos poco afectuosos. Se enamora inconscientemente del intruso que odia, y este amor sólo puede expresarse por la noción del pecado: cree que está encinta sólo por sentarse en el sillón que había ocupado el conde de Ravila. De la actuación pueril, el conde se toma en serio este sentimiento del que ha sido objeto, y declara ante sus antiguas amantes: « Et voilà, Mesdames, croyez-le, si vous voulez, – ajoute-t-il en forme de conclusion, – le plus bel amour que j'aie inspiré de ma vie »³⁵².

En estos dos relatos de *Les Diaboliques*, la imagen de la rivalidad amorosa entre madres e hijas proyecta la hostilidad materna, multiplicando los celos; en consecuencia, la prohibición pesa sobre estas niñas, y son destruidas por la maldad de sus congéneres.

El rechazo a la maternidad y la ausencia de madres muestra la intención de Barbey de negar la continuidad de la vida, este propósito se evidencia en *Un Prêtre Marié*. El padre del protagonista ha perdido a sus catorce hijos, y las referencias a la madre son escasas, la de Calixte muere cuando da a luz con « l'expression d'horreur pour la vie »³⁵³, parece como si rechazara su existencia por el pecado de producir otra vida. Su hija Calixte hereda el pensamiento de su progenitora: « Comme sa mère, elle semblait, elle aussi, vouée à la mort. On aurait dit qu'elle répugnait à l'existence »³⁵⁴. El negación de Calixte a la mater-

³⁵⁰ Id., pág. 72.

³⁵¹ Id., pág. 73.

³⁵² Id., pág. 79.

³⁵³ Op. cit., tomo I, pág. 894.

³⁵⁴ Id., pág. 894.

nidad, lo comparte Hauteclaira cuando afirma que no quiere tener hijos: « Je n'en veux pas! »³⁵⁵ Bernardine, el doble de Calixte, ocupa el lugar de ésta, que después de la muerte de la carmelita, lleva el velo bajo el nombre de sor Calixte. Los padres de estas novias anhelan que sus hijas se casen para seguir con la descendencia, pero es inútil, ya que las familias de Gourgue de Sombreal, Néhou de Néel y Bernardine de Lieusaint se destruyen. El universo literario de Barbey se refuerza de contrastes: el sentimiento materno de la madre del cura Méautis se ve truncado por la privación de uno de sus hijos, como si ser madre fuera pecado. Esta mujer pierde a su hija en un incendio durante su ausencia, marcándola para siempre:

« Sa vie ne fut plus qu'une idée et qu'un geste. Elle tenait perpétuellement le bas de sa robe ou de son tablier contre sa poitrine dévastée avec une crispation pleine d'épouvante; et quand elle l'avait bien froissé et macéré en l'étreignant ainsi contre elle, elle l'étendait sur ses genoux et disait horriblement: « Oh! on pouvait l'éteindre! » et fondait en pleurs... Excepté cette parole et cette navrante pantomime, répétée automatiquement vingt fois par jour, elle ne parlait ni ne bougeait plus. [...] Dévorée par une fièvre interne qui la maigrissait, quand elle mangeait, elle ne prenait rien que de la main de son fils. « Il la *changeait même de tout*, comme un enfant », disait Manette Le Quartier »³⁵⁶.

Otra madre mártir y maldita, que adora a su hija con tanta intensidad como Méautis a la suya, es Mme de Saint-Séverin en *Léa*. Tiene prohibido expresar su sentimiento materno, sabe que cualquier emoción es fatal para la debilidad orgánica de su hija:

« Mme de Saint-Séverin se priva du plus grand bonheur pour une mère, de la seule félicité humaine que la vertu n'ait pas condamnée. Dans ses relations avec sa fille, elle empêcha toujours l'effusion de naître. Miraculeux héroïsme, sacrifice de l'amour par l'amour »³⁵⁷.

³⁵⁵ Op. cit., tomo II, pág. 127.

³⁵⁶ Op. cit., tomo I, pág. 1055.

³⁵⁷ Id., pág. 29.

A pesar de las precauciones, las explicaciones y las directrices que le impone a Réginald, éste se enamora de la joven: « J'aurais tremblé de voir Léa me donner une de ces affections dont le cœur maternel a tant soif »³⁵⁸. Consciente de los sentimientos de su hijo adoptivo, un excesivo arrebató de celos sobrecoge a Mme de Saint-Séverin:

« Elle n'était pas à genoux; elle s'était jetée à Réginald tout entière, et de ses deux bras elle lui serrait la tête contre son sein avec une ineffable ardeur de prière. Rien n'était beau comme cette femme en transes et en accès de pleurs, demandant la vie de sa fille à un homme qui l'aimait bien plus qu'elle, et le suppliant comme s'il avait été un Dieu, -que dis-je! comme s'il avait été un pervers. Réginald fut subjugué par toute cette tendresse qui l'enveloppait, qui criait après lui aux abois »³⁵⁹.

Esta mujer se parece a estas figuras maternas ambiguas que han educado a tres niños – uno de ellos adoptado –, evocando incitaciones incestuosas contenidas y, a veces, exacerbadas. El fatal destino de la joven es inevitable y el sacrificio silencioso de esta mujer resulta infructuoso.

En *Une Vieille Maîtresse*, otra madre, que no ha podido disociar el amor materno en su estado puro del amor conyugal, es la duquesa de Cadaval-Aveïro que, casada con un personaje importante de España, se enamoró de un torero con el que tuvo una hija adúltera, la pequeña Vellini. Su amante fue destripado por un toro y, después de este evento, descarga sobre su hija todas sus fuerzas afectivas que descuidó:

« [...] toutes les furies de l'amour maternel [...]. Elle n'eut plus de bonheur que par cette enfant dont elle devint l'esclave et qu'elle aimait de cet amour terrible qui abolit la vie et divinise l'être aimé »³⁶⁰.

Efectivamente, la pequeña se convierte en un ídolo para su madre, beneficiándose de una educación ociosa: a los quince años, no sabía ni leer ni escribir. Adulta, se casa con un británico rico y flemático, Sir Réginald Annesley, y, siguiendo los pasos de su madre, tiene un amante, Ryno, y una niña que muere

³⁵⁸ Id., pág. 36.

³⁵⁹ Id., pág. 36.

³⁶⁰ Id., pág. 270.

a los treinta meses; en este sentido, la novela nos ofrece dos siluetas maternas, dos fracasos.

Otras mujeres carecen de hijos, pero reivindican su estado como un privilegio, nos referimos a La Clotte que ha preferido quedarse vieja, solterona, y traslada a Jeanne Le Hardouey todo el afecto de una madre. Su función protectora demuestra su sentido materno: « Taisez-vous, Jeanne de Feuarent, ma fille! »³⁶¹; incluso La Malgaigne sirvió de nodriza a Sombreval. La impresión que se desprende de este tipo de mujeres sin hijos es que el mundo del escritor está mal hecho, ya que estas mujeres hubieran podido ser verdaderas madres.

La diferencia de edad entre Yseult de Scudemor y su hija Camille es la primera muestra de disensión en *Ce qui ne meurt pas*, Yseult tiene « la beauté d'une belle morte »³⁶², mientras que Camille es « la blanche aube qui allait devenir une aurore »³⁶³. Una descripción de las miradas permite explotar esta refracción inversa, Camille hereda los ojos de su madre, mas son diferentes: « chez l'enfant, ils étincelaient de ce feu humide qui est si doux, et, chez sa mère, de ce feu sec qui est si âpre »³⁶⁴. La estructura binaria de la frase y la perfecta simetría de las expresiones acentúan este juego de diferencias. Si la madre es comparada al hielo, a la rigidez, al cristal; la hija es todo lo contrario: fluidez, ligereza y pureza. Madre e hija son efectivamente rivales desde el momento en que comparten el mismo hombre, pero la hija, sospechando de su madre, no tiene pruebas. Cuando descubre la verdad, sus celos alcanzan tal grado de violencia que, agonizante la madre, la insulta, la coge por la cabellera, la levanta de la cama hasta que se le cae al suelo sin conocimiento: « Les mains qu'elle avait impliquées dans les cheveux de sa mère entraînaient la tête débile d'Yseult »³⁶⁵. Esta violencia matricida se explica por la ausencia de intimidad, por la falta de confianza entre las dos mujeres como la duquesa de Cadaval-Aveïro y Mme de Ferjol. Otra escena increíble es la que, en un intervalo de poco tiempo, ambas dan a luz a niños que pertenecen al mismo padre, Allan. Yseult es más amante que madre y, si al principio ama a su hija, es por el reflejo de un marido amado. Camille, una vez traicionada por su marido, transporta inconscientemente sobre el niño su amargura y su desencanto. Ambas viven juntas pero en la indiferencia, la madre

³⁶¹ Id., pág. 668.

³⁶² Op. cit., tomo II, pág. 393.

³⁶³ Id., pág. 384.

³⁶⁴ Id., pág. 418.

³⁶⁵ Id., pág. 655.

confiesa a su amante: « Je n'ai jamais beaucoup aimé Camille »³⁶⁶, y ésta advierte, a su vez, que sus gestos de afección hacia su madre son de apatía:

« [...] ma mère, toute bonne qu'elle est pour moi, est si froide que je me sens timide avec elle encore plus qu'avec une étrangère [...]. Je suis orpheline comme toi, - reprit elle. - Aimons-nous comme deux pauvres enfants qui n'ont jamais eu de tendresse de mère à recueillir »³⁶⁷.

La totalidad del capítulo XII demuestra que la madre y la hija son rivales declaradas, su absoluta enemistad esta reflejada en la escena final, en la que son incapaces de comunicarse, de comprenderse y de amarse; por ello, esta relación triangular es insostenible, y la eliminación de una de ellas corre a cargo de la madre.

Une Histoire sans Nom se sitúa en el mismo nivel que muchos relatos que hemos analizado, pero el final es más sombrío, más trágico. La rivalidad entre madre e hija alcanza su paroxismo en esta novela, logrando situaciones verdaderamente conflictivas; por ello, hemos intensificado nuestro estudio. *Une Histoire sans Nom* es la relación tiránica entre una madre y su hija con la ausencia casi total de un personaje masculino. Aparentemente, nada justifica una rivalidad entre ambas: una madre viuda vive en compañía de su hija y carecen de amante para compartir. Las dos ocupan siempre el mismo espacio, son « comme toujours, front contre front, dans l'embrasure de leur fenêtre »³⁶⁸, tienen ocupaciones idénticas y van juntas a misa: « Elles étaient dévotes, pieuses comme des anges »³⁶⁹. Ambas se quieren, Lasthénie « aimait sa mère, mais... »³⁷⁰ y « Sa mère l'adorait, mais... »³⁷¹; estas dos frases significativas expresan reciprocidad, pero son unos sentimientos restrictivos por la utilización de las conjunciones adversativas « mais », que desembocarán en ausencia de comunicación y de afecto:

« Lasthénie s'était accoutumée à la tristesse de son enfance solitaire, comme à la tristesse de ce pays [...] comme elle s'était accoutumée à la triste solitude de la maison maternelle »³⁷².

³⁶⁶ Id., pág. 486.

³⁶⁷ Id., pág. 568.

³⁶⁸ Id., pág. 312.

³⁶⁹ Id., pág. 270.

³⁷⁰ Id., pág. 278.

³⁷¹ Id., pág. 279.

³⁷² Id., pág. 280.

Lasthénie y Camille sufren la frialdad materna, pero no saben las causas; Lasthénie es más pasiva, más soñadora, su soledad se debe al aislamiento del pueblo, a la viudedad de su madre y a la incomunicación social. El distanciamiento entre ambas se inicia por la oposición de sus rasgos físicos: la rubia y la morena, la joven y la vieja, la enferma y la sana³⁷³. El retrato de la baronesa eclipsa al de la hija que indica fragilidad:

« Lasthénie, elle, n'y avait d'autre poudre que la cendre naturelle du plumage de la tourterelle, à la fauve mélancolie. Les yeux de cette tête cendrée, encadrés dans la blancheur mate du muguet, qui ressemble à de la porcelaine, apparaissaient grands et brillants comme de fantastiques miroirs, et leur éclat verdâtre rappelait celui de certaines glaces à reflets étranges, dus peut-être à la profondeur de leur pureté »³⁷⁴.

Efectivamente, sólo puede vivir a la sombra de su dominante madre: « c'était en tout l'opposé de sa mère, par le caractère et par la physionomie »³⁷⁵. Las alusiones al mundo animal también participan de este contraste, el símil con una leona por parte de la madre es evocador: « Et parce qu'elle ne ressemblait pas à cette mère passionnée, despotique et fougueuse, qui aurait rugi, comme une lionne, si elle eût été à la place de Lasthénie »³⁷⁶, frente a la pasividad de un cordero: « Comme vous vous repentirez de m'avoir fait tant souffrir, ma mère! » lui disait-elle avec la douceur d'un agneau qui se laisse égorger »³⁷⁷.

La baronesa ha viajado y vive en secreto con su recuerdo, la joven nunca lo ha hecho y carece de pasado; la experiencia que tiene la madre de la vida se la rechaza a Lasthénie. Mme de Ferjol amó tanto a su marido que, cuando muere, ella se anula: « Il avait été l'unique miroir dans lequel elle se fût admirée »³⁷⁸. Sólo piensa en el marido que ha perdido, y esta situación afecta a su hija, que nunca recibe una palabra agradable por parte de la madre. El corazón de Mme de Ferjol no es como el de Vellini, amante y madre a la vez; en su corazón, no hay cabida para su hija: « cette enfant qu'elle aimait encore plus parce qu'elle était la fille de son mari que parce qu'elle était la sienne, à elle, – plus épouse que mère

³⁷³ Los atributos en primer término corresponden a Lasthénie.

³⁷⁴ Id., pág. 278.

³⁷⁵ Id., pág. 277.

³⁷⁶ Id., pág. 311.

³⁷⁷ Id., pág. 311.

³⁷⁸ Id., pág. 276.

jusque dans sa maternité! »³⁷⁹ Se siente culpable por haber sido más esposa que madre, su hija es un objeto de sustitución del padre: « elle l'aurait mangée de caresses, et lui aurait entr'ouvert sous ses baisers ce cœur né timide, et fermé comme un bouton de fleur qui ne devait peut-être jamais s'ouvrir »³⁸⁰. La baronesa de Ferjol revive su propia historia a través del episodio del presunto amor de su hija: « Moi, comme toi, ma pauvre fille, j'avais été coupable et faible »³⁸¹, cuyo primer desengaño lo recibe cuando su marido muere poco después de su matrimonio. Se siente responsable de la culpabilidad de su hija, a ella le sucedió lo mismo cuando se marchó con su novio, lo que supuso un matrimonio escandaloso.

El padre Riculf posee a Lasthénie furtivamente, el malestar y las secuelas que provoca el monje a la joven se hacen extensibles a la relación entre las dos heroínas. Lasthénie, tras recuperarse de su desvanecimiento, contempla a su madre, que ofrece su sangre por su pecado y encuentra cierta satisfacción « en baisant les pieds du crucifix et en se déchirant les lèvres à ses clous »³⁸². Este acto recuerda una especie de resurrección:

« Quand Lasthénie revint à elle, sa mère accablée gisait dans la chambre, couchée par terre, la face collée au crucifix. Mais le mouvement que fit la jeune fille en reprenant connaissance et la plainte qu'elle jeta, tirèrent de son accablement Mme de Ferjol, qui se leva, et se dressant de toute sa hauteur devant sa fille, avec son front ensanglanté »³⁸³.

La relación entre madre e hija, después de esta escena violenta, se degrada hasta convertirse en una relación entre verdugo y víctima. Mme de Ferjol, que anhela tanto saber, pasa por diferentes facetas: de madre tenaz evoluciona a juez implacable para convertirse en verdugo, buscando por todos los medios al cómplice de la desgracia. Su segundo desengaño proviene de su propia hija, que no puede desvelar el nombre del culpable: « Son nom! Son nom! – lui dit-elle avec une expression dévorante. – Ah! fille hypocrite, je t'arracherai ce nom maudit, quand il faudrait aller le chercher jusqu'au fond de tes entrailles, avec ton

³⁷⁹ Id., pág. 276.

³⁸⁰ Id., pág. 279.

³⁸¹ Id., pág. 319.

³⁸² Id., pág. 308.

³⁸³ Id., págs. 308-309.

enfant! »³⁸⁴ Cuando la incomprensiva madre se impone, la rebelión se interioriza, y sólo quedan las lágrimas que son el único signo ambiguo, disimulador y revelador de un alma destruida sin saber el porqué. La consecuencia de estas palabras es la muerte de Lasthénie, o al menos, de sus ojos, metonimia de la vida:

« Mais Lasthénie, écrasée par toutes les abominations de cette nuit, au lieu de répondre à sa mère, la regardait avec deux yeux grands et vides qui semblaient morts... Et ils sont restés morts, ces yeux si beau »³⁸⁵.

La tristeza de Lasthénie es evidente, su tensión va incrementándose y, aún admirando a su progenitora, la teme y se encierra en sí misma en un misterio infinito de dolor, afrontando las monstruosas sospechas de su madre: « Ainsi refoulée, cette rêveuse au front gros d'inexprimables rêves, et qui se penchait sous leur poids sans croire avoir besoin de les cacher, vivait dans la sobre lumière qui tombait sur elle »³⁸⁶. Y el autor constata que « la loi qui régit les sentiments de nos cœurs est plus cruelles que la loi qui régit les choses »³⁸⁷. La educación que recibe la joven heroína no es la más adecuada y, encerrarse en sí misma, engendra incomunicación. Para averiguar el secreto de su hija, Mme de Ferjol exterioriza cierta ternura que reprime constantemente: le coge la mano que reposa sobre una silla y se la pone en su pecho; pero este gesto ya carece de sentido, es demasiado tarde, sólo sirve para acentuar la enemistad por la desaparición del anillo que llevaba habitualmente en el dedo. El silencio mutuo se convierte en un suplicio para las dos:

« Ah! sait-on bien le nombre de tragédies muettes entre filles et mères qui se jouent dans ces embrasures de fenêtres, où elles semblent si tranquillement travailler? »³⁸⁸

Algunos elementos de frenesí y de horror ratifican esa representación de Mme de Ferjol, que actúa imponiéndose autoritariamente. Por pertenecer a esas almas despóticas, imperiosas, duras..., es uno de los personajes más fascinantes de Barbey. Como un ser poseído, presa de una crisis de delirio, pero de un despropósito que tiene su fuente en la religión, se convierte en diabólica hasta la

³⁸⁴ Id., pág. 310.

³⁸⁵ Id., pág. 311.

³⁸⁶ Id., pág. 278.

³⁸⁷ Id., pág. 279.

³⁸⁸ Id., pág. 321.

« damnation éternelle »³⁸⁹. Parece que forma parte del infierno, y su papel consiste en relacionar el infierno con el mundo, en particular, con su hija. Lasthénie, descrita como inocente, se somete a su madre diabólica y sufre las consecuencias: « Lasthénie dormait alors sans souffle et sans rêves, de ce sommeil inanimé qui ressemble à la mort et qui prend, au soir, les êtres qui ont beaucoup souffert pendant le jour »³⁹⁰. El sueño de Lasthénie es comparado a la muerte que se interrumpe por la llegada amenazadora de la madre, dispuesta a sacrificarla dormida y, que de repente, se despierta: « Lasthénie, surprise, épouvantée, ne comprenait rien aux paroles de sa mère, et elle serait peut-être devenue folle à cette horrible vision qui la réveillait en sursaut, si l'évanouissement ne l'eût préservée de la folie »³⁹¹. El desmayo de Lasthénie, que la salva de la locura, es un paralelismo con el frenesí loco que se apodera de su madre. Mme de Ferjol es responsable del pecado de su hija, también lo es la joven heroína, ambos personajes sobrepasan su naturaleza humana en una tortura que madre e hija se infligen mutuamente, cuyo papel de verdugo y de víctima es intercambiable:

« [Mme de Ferjol] revenait à la question éternelle, à la question acharnée avec laquelle elle poignardait, une fois de plus, la pauvre fille, atteinte, comme d'un éclat de foudre, par cette soudaine révélation de ses entrailles [...]. Seulement, curieuse, opiniâtrement et involontairement curieuse, quoique épouvantée, n'osant dire tout haut sa pensée qui l'épouvantait tout bas et qui la traversait parfois avec le froid d'un glaive, elle recommençait de hacher et de massacrer de la question éternellement acharnée cette fille au désespoir, à moitié morte de cette grossesse incompréhensible »³⁹².

Una desavenencia irreparable impide una verdadera unión, y la madre se rebela contra su hija, culpable de un deshonor cristiano y social. Con la certeza de que Lasthénie está encinta, su madre no deja de acosarla con preguntas insolubles para descubrir la verdad. La joven ha sido violada en estado de hipnosis y su progenitora lo intenta de nuevo para arrancarle su secreto, pero ese secreto no existe, y la tentativa fracasa. La existencia de la joven se convierte en un purgatorio por las atrocidades de su madre: desde la presión del corsé que le inflige para disimular, hasta los peligrosos golpes del coche. El alumbramiento de

³⁸⁹ Id., pág. 308.

³⁹⁰ Id., pág. 307.

³⁹¹ Id., pág. 308.

³⁹² Id., págs. 312-313.

Lasthénie se describe en términos macabros y excesivos, por cuanto su madre le impone un viaje antes de dar a luz en nefastas condiciones, anhelando que los traqueteos, por el mal estado de la carretera, provoquen un aborto:

« Mme de Ferjol, qui s'était reproché, pendant tout le voyage à Olonde, ce désir d'une fausse couche, déterminée par quelque accident de voiture, qui eût sauvé l'avenir de sa fille, ne put s'empêcher de sentir une joie profonde de cette mort dont personne n'était coupable... »³⁹³

La muerte del niño es una liberación, Mme de Ferjol « l'aida à se débarrasser de son fardeau... »³⁹⁴, el escritor invita al desciframiento de la metáfora de este dolor y de este asesinato. El niño de Lasthénie « était mort quand il sortit d'elle. Lasthénie accoucha comme un cadavre qui se viderait d'un autre cadavre... Ce qui restait de vie à cette fille inanimée, peut-on dire en effet que ce fut de la vie? »³⁹⁵ Además, Mme de Ferjol se lo agradece a Dios; su actitud cruel e irónica hacia la hija ratifica su posesión diabólica, que se instala en su corazón: « Mais sa joie fut cruelle encore. Quand elle eut détaché l'enfant de sa mère, elle le lui montra: « Voilà votre crime et son expiation! » lui dit-elle »³⁹⁶. La escena del alumbramiento lo ejerce Mme de Ferjol, y se desarrolla de noche, como el entierro en el jardín, escena de horror como consecuencia lógica de los acontecimientos precedentes en los que Mme de Ferjol « eut le courage de creuser une fosse pour l'enfant mort, et de la mort de qui elle était innocente! »³⁹⁷ El hecho de que Mme de Ferjol cave y entierre al niño muerto, corresponde a su papel de personaje necrófilo: primero, es guardiana de la tumba de su marido, después entierra a su nieto y, finalmente, a su hija, no omitiendo el desafío a Riculf en su tumba.

Al final, la joven Lasthénie muere por su pecado; así lo concibe la visión jansenista de su madre: « C'était son péché, pensait-elle, et la coupable ne devait mourir que de son péché »³⁹⁸. Los alfileres que Lasthénie se pincha en el corazón son un objetivo material de la tortura moral infligida por su verdugo: Mme de Ferjol. Esta novela es una historia del deseo reprimido, inhibido, del amor que no es reconocido entre madre e hija, cuya relación es como el paisaje exterior:

³⁹³ Id., pág. 335.

³⁹⁴ Id., pág. 335.

³⁹⁵ Id., pág. 335.

³⁹⁶ Id., pág. 335.

³⁹⁷ Id., pág. 337.

³⁹⁸ Id., pág. 345.

cerrado y hermético, sin posibilidad de diálogo. También es un relato de la esterilidad por el nacimiento de un niño muerto, de la culpabilidad y del castigo.

Todas estas madres que hemos analizado están privadas de sentimiento materno, son ineptas para concebir hijos; probablemente, Barbey llegaría a esta conclusión con respecto a su madre. La mayor parte de ellas se complacen en la maldad, trasladan su culpabilidad a sus hijas, marcándolas por una privación de ternura. Se enfrentan a sus hijas como rivales sin ningún tipo de condescendencia y se ensañan con ellas como verdaderos verdugos.

3.4. PASIÓN FATAL

El fatalismo pasional, en las obras de Barbey d'Aurevilly, no deja de describir un universo sometido a la fuerza de las pasiones y del sexo. Los crímenes tienen un significado erótico evidente y, a través de ellos, entrevemos relaciones amorosas que son fundamentalmente culpables. El amor y la muerte, eventos que afectan a la condición humana, siempre están asociados en el subconsciente. El escritor narra historias de personas poseídas y destruidas por la pasión del amor y, en este sentido, el fatalismo es un conjunto de sentimientos orientados hacia lo negativo de la vida que justifica que los personajes se abandonen a las desesperadas pasiones, resignándose al destino cruel y, consecuentemente, a la destrucción. El primer relato de Barbey anticipa ya este sentimiento, cuyo narrador resume en el siguiente fragmento: «le sentiment une fois démuselé tue pour une valse, un nom balbutié dans un rêve, pour un rien, un mouchoir perdu...»³⁹⁹ En la obra de Shakespeare, Othello mata a Desdémona por la pérdida de un pañuelo; Dorsay, en *Le Cachet d'Onyx*, lacra el sexo de Hortense a causa del vals que baila con un joven oficial. En el contexto literario que propone Barbey, el sexo femenino no tiene posibilidad de elección, combate contra su propio destino, y el hombre es presa de una pasión por la que compromete su vida. En efecto, todos los héroes «aurevilliens» tienen algo de fatal: Brassard provoca la muerte a su amada por una pasión excesiva, Ryno es fatal a todas las mujeres que lo aman, Sombreval a su hija y ésta a Néel de Néhou, Réginald a Léa, los dos hermanos «qui trouvaient le paradis terrestre dans un

³⁹⁹ Op. cit., tomo I, pág. 12.

sentiment infernal »⁴⁰⁰ se destruyen recíprocamente...; por lo tanto, toda pasión « aurevillienne » es paroxismo.

Los héroes de Barbey son seres de excepción, los enamorados se debilitan ante el amor y, aun sabiendo que la pasión es ominosa, les gusta y no se defienden. Si son débiles y su voluntad no es excesiva para cumplir con lo que la razón les sugiere, entonces el corazón y sus sentidos los conducen a la perdición. Novelas como *Ce qui ne meurt pas* y *Une Vieille Maîtresse* están construidas sobre la cobardía de sus protagonistas: Allan y Ryno, lo mismo que Réginald en *Léa*. Si son fuertes, llegan hasta extremos desastrosos y criminales.

En *L'Ensorcelée*, Jeanne Le Hardouey, casada desde hace diez años, reserva todas sus aspiraciones intelectuales y sociales para complacer los deseos de su marido, mayor que ella. Conviene subrayar que la heroína es descendiente de una familia noble, pero arruinada; y las posibles salidas, en el primer tercio del siglo diecinueve, son el convento, el trabajo y el matrimonio, y ella opta por casarse con M. Le Hardouey. Durante diez años es una esposa perfecta, excesivamente atenta, sus únicas salidas se reducen a ir a misa, sin embargo, es incapaz de resistirse a la pasión. Un domingo se sorprende con la llegada de un nuevo cura, cuya reacción de curiosidad la induce a preguntarse: ¿Quién es? La cara del eclesiástico está casi oculta por un capuchón, y al pasar cerca de Jeanne, se lo retira y descubre, aterrorizada, una cara llena de cicatrices: « Elle eut un frisson, elle eut une espèce de vertige, un étonnement cruel qui lui fit mal comme la morsure de l'acier »⁴⁰¹. La fiel esposa, a quien no se le reprochaba nada, se convierte en « La hechizada », pues, « elle succombait à une fascination pleine d'angoisse »⁴⁰²; y ensimismada, su imaginación la traiciona, olvidando inclinar la cabeza durante la Bendición. Los detalles del encuentro son relevantes, contrastan con la vida aburrida durante tantos años⁴⁰³, y toma conciencia de su sacrilegio, reivindicando la superioridad de la pasión sobre los imperativos religiosos para hacerse amar por el cura. La Clotte, la vieja confidente, le aconseja y la pone en guardia:

⁴⁰⁰ Op. cit., tomo II, pág. 372.

⁴⁰¹ Op. cit., tomo I, pág. 603.

⁴⁰² Id., pág. 604.

⁴⁰³ La ociosidad es una de las causas del fracaso del matrimonio. Los hombres ocupan su ocio en la caza, en el esgrima, en la equitación, en los salones... Ellas bordan, cosen. Hombres y mujeres no tienen nada que hacer, se espían los unos a los otros. El doctor Torty, el observador implacable, lo subraya: « Riches, ils ont eu ce don de l'oisiveté sans laquelle il n'y a pas d'amour, mais qui tue aussi souvent l'amour qu'elle est nécessaire pour qu'il naisse ». Op. cit., tomo II, pág. 127.

- « - Ce n'est donc pas un homme? – dit Jeanne avec un front de bronze, tant les sentiments purs de la femme, [...] avaient disparu dans les flammes d'une passion plus forte [...].
- C'est un prêtre, - répondit la Clotte.
- Les anges sont bien tombés! –dit Jeanne.
- Par orgueil, - répondit la vieille -; aucun n'est tombé par amour »⁴⁰⁴.

El hechizo de la protagonista es el motivo principal que la empuja a enamorarse de éste:

« Car il faut bien le dire, il faut bien lâcher le grand mot que j'ai retardé si longtemps: Jeanne-Madelaine aimait d'amour l'abbé Jéhoël de la Croix-Jugan [...]. L'amour de Jeanne, que je n'ai point à justifier, qu'il fût venu à travers l'horreur, à travers la pitié, à travers l'admiration, à travers vingt sentiments, impulsions ou obstacles, possédait le cœur de cette femme avec la furie d'une passion qui, comme la mer, a dévoré tout ce qui barrait son passage »⁴⁰⁵.

El amor, tema fundamental de la rivalidad entre el marido y el cura, no es el único, ya que interviene también una dimensión política: « Chose singulière! Depuis qu'il se croyait trahi par Jeanne, l'idée du chouan étouffait en lui l'idée du prêtre, et c'était le Bleu, plus encore que le mari, qui aspirait à la vengeance »⁴⁰⁶. La Clotte cuenta a la heroína el destino trágico de Dlaïde Malgy, también hechizada por Jéhoël de la Croix-Jugan: « Pour Dlaïde, elle en tomba folle tout-à-fait. La pauvre tête perdue s'abandonna aux faiseuses de breuvages qui lui donnèrent des poudres pour se faire aimer »⁴⁰⁷. En esta observación, advertimos una llamada de atención a la joven y una predicción a su destino.

El amor es un infierno, y el Diablo, bajo los rasgos del abate de la Croix-Jugan, seduce a Jeanne y la conduce a la muerte. El deseo es el hilo conductor del relato, el cura aprovecha el amor de la heroína para que entregue misivas a otros « Chouans » sin correr riesgos. Este abate se convierte en Diablo desde el momento en que intenta suicidarse, y su fracaso es una bajada al infierno, de donde sale poseído, teniendo que expiar el pecado de su suicidio. Los seres

⁴⁰⁴ Op. cit., tomo I, pág. 670.

⁴⁰⁵ Id., pág. 659.

⁴⁰⁶ Id., pág. 682.

⁴⁰⁷ Op. cit., tomo I, pág. 641.

decepcionados por sus crímenes ejercen una seducción terrible sobre las almas puras, y toda la desgracia de Jeanne Le Hardouey surge a consecuencia de la mirada:

« [...] ce premier regard, sorti de *ces trous par lesquels*, dit Bossuet, *Dieu verse la lumière dans la tête de l'homme*, et qui, sous le front balaféré du prêtre et la pointe de son capuchon, semblaient deux soupiraux de l'enfer: *la bouche en feu du four du Diable*, disaient ces paysans »⁴⁰⁸.

La heroína se mueve bajo el efecto de un deseo, de un amor incontrolable, e intenta resistirse a su pasión, pero la conciencia del mal, el riesgo de perderse y la amenaza de la condena eterna confieren al amor una intensidad y una profundidad incomparables. Cuando la hechizada piensa en el objeto de su amor, se pregunta:

« Suis-je dépravée? » se disait-elle; et ce doute rendait son amour plus profond... plus marqué du caractère de la bête dont il est parlé dans l'Apocalypse, et qui, pour les âmes, est le sceau de la damnation éternelle »⁴⁰⁹.

Todos estos personajes femeninos aman a sus verdugos, el amor es la elección de la muerte que les proporciona el sosiego; lo que hubiera podido resultar de una banal historia de adulterio, toma un carácter trágico desde el momento en que el amante es eclesiástico con la presunta prohibición y amor imposible.

El amor es el motivo que estructura *Une Vieille Maîtresse*, en el que la noción de peligro es un elemento fundamental de la pasión, como lo testimonia el propio héroe:

« J'aime les périls et les anxiétés cachés au fond des choses inconnues et des événements incertains. Toutes les difficultés m'attirent, et c'est peut-être cette disposition qui m'a fait aimer Vellini »⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Id., pág. 725.

⁴⁰⁹ Id., pág. 660.

⁴¹⁰ Id., pág. 264.

Todas las formas del amor están contempladas en este relato: el amor de las viudas, Mme de Flers y Mme de Artelles, es un amor muy afectivo hacia su nieta y ésta les corresponde del mismo modo. Pero el amor que nos interesa es otro, como el pacto de sangre que relaciona a los amantes, cuyo vampirismo se pone de manifiesto de forma paródica, simbolizando una pasión indestructible. El amor de Ryno hacia Hermangarde y Mme de Mendoze acaba trágicamente, pero el de Vellini hacia Ryno se beneficia de un filtro para resistir a la desaparición. Otros personajes, cercanos a la malagueña, encuentran la muerte: su marido y el conde de Mareuil ostentan destinos paralelos: el primero, por olvidar a esta mujer, « se plongeait avec un redoublement de furie dans le jeu et dans les alcools »⁴¹¹, cuya muerte es lenta; y el segundo, convertido también en jugador, « il mourut, tué d'un coup d'épée »⁴¹².

Cuando una pasión anima a la heroína, su fealdad se pone a arrojar fuego, sus ojos apagados se iluminan y su cuerpo, parecido al de un joven, lanza promesas de la voluptuosidad más delirante; además, su vida es « comme celle des lionnes du désert, s'écoulait entre les engourdissements du sommeil et les voluptueuses fureurs de l'amour »⁴¹³. Esta naturaleza sensual e indómita tiene gustos bárbaros y violentos, prefiere jugar con un puñal que con una flor. Las rarezas de su carácter son infinitas, es un monstruo de depravación y de amoralidad; pues, la razón, el sentido social, la idea moral no existen en ella: por este motivo, es calificada de diabólica. La mayor parte de los personajes se mueven bajo la acción de un deseo; Ryno, a pesar de su sufrimiento, idolatra a su vieja amante:

« [...] j'idolâtrais la Malagaise qui m'avait infligé toutes ces douleurs. Ma blessure était si dangereuse que je fus pendant plus de deux mois entre la vie et la mort. Cependant, je me soumettais aux prescriptions du médecin avec l'obéissance aveugle d'un homme qui a la passion de guérir. Je voulais guérir pour la revoir »⁴¹⁴.

El protagonista se enamora fatalmente de la malagueña, su imagen y su pensamiento siempre los tiene presentes: « La vie pour moi n'existait pas hors de

⁴¹¹ Id., pág. 305.

⁴¹² Id., pág. 305.

⁴¹³ Id., pág. 308.

⁴¹⁴ Id., pág. 295.

Vellini »⁴¹⁵, incluso sueña con ella: « rêve qui ressemble si fort à la vie »⁴¹⁶, hasta que sus deseos se hacen realidad:

« Ah! Je crus à une hallucination de ma tête affaiblie! Je vis nettement la Malagaise, assise sur le pied de mon lit, mais le buste penché vers moi, ayant pour point d'appui sa main posée près de mon épaule. Son visage effleurait tellement mon visage, que c'était sans doute l'haleine de la bouche entr'ouverte qui était passée sur mes paupières »⁴¹⁷.

El interés creciente del héroe por Vellini interviene en el instante en que el sujeto contempla un comportamiento violento de ésta: « Elle m'avait irrité d'abord, mais, contradiction de l'amour! Elle me plaisait maintenant; elle ne faisait plus que me plaire. Je la trouvais adorable »⁴¹⁸. Tras la recuperación de Ryno después del duelo, estos coinciden en un deseo de aislarse en un apartamento:

« C'est là que nous nous créâmes cette solitude nécessaire à l'amour. Je ne recevais personne. A tous ceux qui se présentaient pour me voir, on répondait que j'étais à la campagne »⁴¹⁹.

Aterrado y feliz, Ryno explica la razón del cambio de actitud de su enemiga, e intenta protegerse de esta mujer, concebida como una amenaza:

« Je crus à quelque épouvantable ruse, à quelque lâche ironie de cette femme vindicative et haineuse, qui comptait peut-être sur ma blessure pour braver sans péril la passion dont elle venait attiser et tromper mes ardeurs »⁴²⁰.

El héroe se ve sometido a la terrible fascinación del mal: « Il est des amours qui corrompent tout dans les âmes... Le mien commençait de jeter en moi de ces aveuglements qui endurcissent à la lumière... qui nous la font nier et insulter. [...] C'était un amour mauvais et orageux »⁴²¹. Vellini, « la dépravatrice

⁴¹⁵ Id., pág. 302.

⁴¹⁶ Id., pág. 296.

⁴¹⁷ Id., pág. 296.

⁴¹⁸ Id., pág. 289.

⁴¹⁹ Id., pág. 302.

⁴²⁰ Id., pág. 296.

⁴²¹ Id., págs. 278-279.

de sa vie »⁴²², es más poderosa que Hermangarde, y Marigny no dejará de verse « emporté vers la Malagaise par quelque chose d'anormal, de dépravé, de fou »⁴²³, que es, sin duda alguna, la seducción del mal. Los amores de Ryno y Vellini son violentos, escandalosos, excesivos, atormentados..., se enfrentan salvajemente, y la propia heroína reconoce que su relación es singular. Cuando el amor cesa en ellos, la pasión exaltada que los había unido persiste, a pesar del desapego de sus almas, y los domina como una fatalidad a la que no pueden escapar.

Mme de Mendoze es una de las víctimas de la pasión fatal, su vivencia es una premonición de lo que le acontecerá a Hermangarde. Su destino es paralelo al de Dilaide Malgy, es decir, muere consumiéndose lentamente, acto ratificado más tarde por Hermangarde: « Je compris [...] qu'il n'y avait plus qu'à mourir quand *il* ne vous aimait plus »⁴²⁴.

Entre Ryno y Hermangarde existe un sentimiento de afecto, y el autor, a propósito de la enamorada, afirma: « sous le marbre éblouissant de blancheur, il y avait un sang vivant qui ne demandait qu'à couler pour la gloire de l'amour »⁴²⁵. Hermangarde se quema de amor hacia Ryno, y la condesa de Artelles advierte este amor: « Elle l'aime, hélas! bien trop pour cela. Réellement, je suis effrayée de cet amour, ma chère marquise. Il est trop violent »⁴²⁶. Sospecha que existe cierto peligro en este amor, sobre todo por parte del sujeto que inspira pocas garantías, y así lo confirma la siguiente aseveración: « On la dirait atteinte d'un chagrin qu'elle cache ou de quelque secrète et douloureuse maladie »⁴²⁷. Al principio, los enamorados viven su luna de miel en una simbiosis absoluta, en armonía con la naturaleza salvaje del Cotentin y en presencia de la abuela, Mme de Flers. Durante unos meses viven una serenidad idílica: el marido arropa a su mujer con un chal cuando hace frío, se pasean y admiran los mismos paisajes por la noche. Pero algunos, como el vizconde Prosny, dudan de esta felicidad:

« Mais les amoureux s'en fatiguent comme un musicien qui serait condamné à jouer toute une partition sur une corde unique. [...] On trouve bientôt parfaitement gauche ce qu'on avait trouvé si pur. Et la

⁴²² Id., pág. 412.

⁴²³ Id., pág. 517.

⁴²⁴ Id., pág. 396.

⁴²⁵ Id., pág. 256.

⁴²⁶ Id., pág. 207.

⁴²⁷ Id., pág. 548.

fidélité après la possession continue d'être [...] un fabuleux prodige qu'on n'a jamais vu »⁴²⁸.

El vizconde se equivoca: Ryno y Hermangarde se aman, cuando todos los héroes « aurevilliens » no se comunican, ellos se comprenden, incluso en el silencio. Una frase resume este paroxismo del amor conyugal cuando atraviesan un puente a caballo: « la main de Ryno sur la crinière du cheval d'Hermangarde, ne se disant rien, mais âme dans âme, et, du sein de leur fécond silence, se parlant plus qu'avec la voix »⁴²⁹. Pero la felicidad se trunca cuando se vislumbra el fatal coche negro en el que transporta a Vellini. Los antiguos amantes llevan con discreción su relación, pero Hermangarde, como toda mujer enamorada, descubre el adulterio. El marido intenta convencerla de que Vellini es un recuerdo, mas la incredulidad de su mujer se manifiesta con estas palabras:

« Il vaudrait mieux qu'elle eût tout, elle... Vous seriez heureux, et vous pourriez m'oublier, moi qui n'ai pas de souvenirs de dix ans pour vous captiver! Vous ne souffririez pas comme je souffre. Vous ne sauriez pas comme je souffre. Vous ne sauriez pas à votre tour ce que c'est que l'amour sans l'espoir et sans la confiance, car, Ryno, *je ne vous crois plus!* »⁴³⁰

El amor es un infierno, y Hermangarde se arrepiente de haberse enamorado de « un homme qui, comme le Dante, est déjà revenu du Paradis et de l'Enfer »⁴³¹. En este drama, el sufrimiento de Ryno no se minimiza, intenta explicar a Mme de Flers, en una carta de quince páginas, la situación inextricable en la que se encuentra. Busca en ella un intermediario que, por edad, experiencia, afecto..., sepa persuadir a su nieta. Una de las crueldades de Barbey consiste en que la carta no será jamás leída, la vieja Mme de Flers expira antes de recibirla. Otra insensibilidad del escritor estriba en que esta joven mujer lo ha perdido todo: su marido, su abuela y sus esperanzas de maternidad. Como en otras parejas, un hombre y una mujer se enamoran, se unen por unos lazos legales, pero, repentinamente, se convierten en extranjeros, cuyos cuerpos y almas se separan. La pasión de Hermangarde la traiciona y opta por desaparecer:

⁴²⁸ Id., pág. 388.

⁴²⁹ Id., pág. 406.

⁴³⁰ Id., pág. 529.

⁴³¹ Id., págs. 454-455.

« Elle aimait son mari avec une passion si entière qu'elle aimait tout ce qu'il aimait. Quand il s'agissait le plus d'elle, c'était encore de lui qu'il s'agissait. Elle n'existait plus. Sa personnalité anéantie ressuscitait dans Ryno. Si, comme Louis XIV pour Mlle de La Vallière, Ryno eût aimé les traces de la petite vérole sur le visage adoré, elle l'aurait gagnée en s'y exposant avec joie, pour lui paraître plus charmante... Seulement pour lui plaire un peu plus »⁴³².

Ryno no sabe explicar su infidelidad, se ha dejado llevar en una aventura complicada que es incapaz de dominar: « Je souffre par trop aussi d'être écartelé à deux sentiments contraires! »⁴³³ La vuelta al pasado precipita el fracaso y destruye un matrimonio que era placentero, pues el escritor subraya cómo el imperio de los sentidos es más poderoso que el de los corazones. Ryno amó a Vellini, pero se desprende de ella según las leyes « aurevillienas » del amor y concibe una inusitada pasión hacia Hermangarde con la que encuentra un amor absoluto y una exagerada voluptuosidad: « l'âme tenait encore plus de place que le corps »⁴³⁴. Pero el pasado puede equivaler a sexo, y su unión, con Vellini, supone « ce fumet irritant de la bête humaine qui réveille ce qu'il y a de plus fauve dans nos appétits de plaisir et nous plonge en ces enivremments qui, malheureusement, ne tuent pas comme l'ivresse du mancenillier, mais qui font malade pour toute la vie, une fois qu'on les a éprouvés! »⁴³⁵ La pasión suplanta a Dios en la conciencia de Marigny, y, cuando Vellini no responde a su amor, sufre como si ella le hubiera « excomuniado de su vida »⁴³⁶. La voluntad y la personalidad afectiva de Ryno se destruyen al contacto con su amante, de ahí que Ryno lleve la desgracia a su mujer por el espíritu de la autodestrucción.

En *Léa*, todo cede ante la pasión: poema de amor y de muerte, de muerte por amor... Réginald de Beaugency, tan apasionado, no se imagina poder vivir sin Léa: « il y a mille chances de morts dans la passion »⁴³⁷. La enfermedad de la heroína implica una debilidad a la que no puede sobreponerse, y la más mínima emoción es letal, prueba de ello es que un beso de Réginald la mata sin ignorar su estado: « il savait bien qu'il faisait mal »⁴³⁸. El hecho de recibir un beso⁴³⁹ y morir

⁴³² Id., págs. 412-413.

⁴³³ Id., pág. 525.

⁴³⁴ Id., pág. 512.

⁴³⁵ Id., pág. 517.

⁴³⁶ Id., pág. 284.

⁴³⁷ Id., pág. 24.

⁴³⁸ Id., pág. 42.

por este acto justifica considerablemente la fatalidad de la pasión, además, la única felicidad posible es la felicidad en el crimen, tema tan insistente en la obra:

« Dites, n'est-ce pas là de la douleur, inscrutable tant elle est profonde, à qui ne l'a pas éprouvé! Une douleur à faire honte à celles de l'enfer, car en enfer on ne trahit plus, et ici c'est du bonheur, le bonheur de voir celle qu'on aime, qui se retourne contre vous! »⁴⁴⁰

Barbey es el novelista de los amores difíciles, imposibles y crueles; la imposibilidad del amor, tema tan querido por el creador, queda reflejada en algunas de sus obras como en *L'Amour Impossible*, *Un Prêtre Marié*, *Le Chevalier Des Touches*, *Une Page d'Histoire...*

L'Amour Impossible es una novela refinada y sutil, que estudia la pasión en las almas envejecidas, y que se desarrolla en la superficie de la vida. Pero las palabras que marcan el aspecto blasfemo de la pasión están presentes en el siguiente texto:

« Ce fut de la part (de Maulévrier), enivré du contact de celle à qui il sacrifiait jusqu'à la mémoire d'un amour éteint, une complète apostasie. Elle savourait, en souriant suavement, tous les reniements qu'elle lui dictait. Elle lui désignait tous ses souvenirs un à un pour qu'il marchât et crachât dessus, et pour qu'il s'en vantât après comme ce matelot dans *Candide*, qui se vante fièrement d'avoir marché trois fois sur le crucifix au Japon »⁴⁴¹.

El escritor se muestra absolutamente en contra de las costumbres modernas que causan la supresión de las más bellas locuras del amor⁴⁴². La pasión se debilita porque la gente es inepta en el amor: un hombre y dos mujeres juegan

⁴³⁹ Tout ce développement est très certainement inspiré à Barbey par sa propre situation; quelle que fût l'attitude de Louise à son égard, il connut cette souffrance et cette révolte de l'amour qui se cache. Il notera, bien plus tard, dans son Mémoire, le 23 août 1838: « Hier soir lui ai fait mes adieux, comme j'avais fêté sa présence, en lui serrant la main et renfonçant à vingt pieds en moi le désir fou de l'embrasser ». Il suffisait de transposer quelque peu ses propres émotions pour imaginer celles de Réginald. *Notes et variantes*, id., pág. 1241.

⁴⁴⁰ Id., pág. 37.

⁴⁴¹ Id., pág. 74.

⁴⁴² Aloys, en *La Bague d'Annibal*, afirma que las mujeres antes vivían en el « saint abri du gynécée ». Ahora, « elles se mêlent aux hommes, comme des femelles à la croupe frissonnante et aux naseaux fumants des appels d'une volupté grossière! » Id., pág. 186.

con el amor, ocupación lúdica que supone la muerte de Caroline de Anglure y el aburrimiento de la pareja de amantes. Bérangère y Raimbaud es la pareja adúltera de este período decadente en el que la heroína se aburría y decide conquistar el corazón del marido de su amiga, sólo por el placer orgulloso de suplantarla; para ello, lo seduce con toda la coquetería de su belleza. Finalmente, se enamora de ella, pero ésta lo rechaza, ya que toda facultad de amar muere en ella. Una vez que lo ha tenido a sus pies; todo deseo, todo sentimiento se atrofian y se orientan a una fatalidad pasional. Bérangère, serpiente « vampírica », triunfa sólo en apariencia, su sufrimiento la incapacita para amar. Raimbaud utiliza a Caroline y aparenta hacia ella una nueva pasión con el fin de despertar los celos y el despecho de Bérangère de Gesvres. La astucia fracasa y el protagonista pierde a su mujer, que muere por amor. La condesa de Anglure no estaba preparada para afrontar este mundo, la ociosidad podría ser una de las causas de su fracaso: « elle n'avait fait que lire son office de la Vierge et cultiver des résédas »⁴⁴³. Un día Raimbaud anuncia a su amante que ya no la ama, que ha perdido también todo tipo de interés por ella; por lo tanto, como amigos, viven en el aburrimiento. Barbey no siempre muestra sus sentimientos, frecuentemente intenta enmascararlos, aunque no siempre lo consigue. Sus personajes, como Raoul de Anglure, prefieren a una cortesana corrompida o amante criminal, a « une ravissante jeune femme épousée par inclination et digne de tout l'amour des anges »⁴⁴⁴. Sólo existe la felicidad en los amores marginales, los seres diabólicos son los únicos que encuentran la armonía entre los extremos; esto representa para ellos el ideal de felicidad que, en definitiva, se traduce en crimen. Los personajes femeninos: enfermas, feas o viejas, incluso las criminales, son preferidos a las mujeres sanas, bellas o jóvenes, que procuran una oscura satisfacción en el pecado.

La violencia de las pasiones se intensifica en *Une Histoire sans Nom*, justificada por el diablo, que viene a ser la causa de todos los excesos; pues se filtra en mentalidades que rezuman catolicismo. Se sabe que la historia de Mme de Ferjol es el resultado de una extraordinaria pasión amorosa de la que quedó embarazada antes del matrimonio, y su hija se encuentra en el mismo estado:

« Tu ne sais, ni toi, ni les autres, qu'une seule chose, c'est que j'ai aimé follement ton père et qu'il m'a enlevée... Mais tu ignores – et le monde aussi, - que moi, comme toi, ma pauvre fille, j'avais été coupable et

⁴⁴³ Id., pág. 92.

⁴⁴⁴ Id., pág. 94.

faible, et qu'il m'avait mise dans l'état où tu es, quand il m'amena dans ce pays pour m'épouser »⁴⁴⁵.

Mme de Ferjol considera su pecado:

« Ta faute, à toi, ma pauvre fille, est, sans doute, une punition et une expiation de la mienne. Dieu a de ces talions terribles! J'ai épousé ton père. J'épousais mon Dieu! Mais le Dieu du ciel ne veut pas qu'on lui préfère personne, et il m'a punie en me le prenant et en faisant de toi une fille coupable comme je l'avais été »⁴⁴⁶.

Esta visión de los acontecimientos justifica la desgracia en la que han caído las dos, cuya fatalidad es consecuencia de la culpabilidad de la madre, y en la lógica de los casos, la inocente paga por la culpable. Este crimen empezó cuando la progenitora fue seducida por ese oficial blanco que, en realidad, introdujo la fatalidad en ella y en su hija. Mme de Ferjol no ha sido liberada de su sufrimiento y sigue soportando la cruz:

« Elle y portait stoïquement ensevelie dans sa poitrine une idée qui était pour elle le cancer qu'on cache et qui vous mange le cœur sans qu'on pousse un cri. Cette idée, c'était l'impénétrable et l'inoubliable secret de sa fille, morte sans l'avoir révélé »⁴⁴⁷.

Las pasiones son devoradoras, y las damas de Ferjol son las víctimas designadas: « Sentaient-elles, d'avertissement intérieur, car nous avons tous notre démon de Socrate, qu'il allait leur devenir fatal? »⁴⁴⁸ Esta interrogación presagia que algo fatal va a suceder, aunque no es la única indicación al respecto; el término « fatal » es significativo, se invoca al destino y a la muerte. Lasthénie es calificada de « refoulée »⁴⁴⁹ desde el mismo instante en que tiene que reprimir su amor hacia su madre, cuya conducta se contradice con su devoción. Mme de Ferjol es descrita como un ser apasionado, orgulloso y es extranjera en el pueblo donde se desarrolla el relato:

⁴⁴⁵ Op. cit., tomo II, pág. 319.

⁴⁴⁶ Id., pág. 319.

⁴⁴⁷ Id., pág. 348.

⁴⁴⁸ Id., pág. 274.

⁴⁴⁹ Id., pág. 278.

« La baronne de Ferjol n'était point de ce pays qu'elle n'aimait pas [...]. C'était une fille noble de race normande qu'un mariage, qui avait été une folie d'inclination, avait jetée dans ce « trou de formica-léo »⁴⁵⁰.

Comparación con un animal que cava un agujero en la arena donde caen los insectos que luego devora. Es también el abismo de las pasiones, en el que Mme de Ferjol cayó por su matrimonio, y esta especie de rapto provocó « un épouvantable scandale »⁴⁵¹. La pasión de Mme de Ferjol hacia su marido pervive en la medida en que guarda su tumba, pero esta situación cambia con respecto a la tumba del hombre que ha deshonrado a su hija, contemplando su cadáver con desmesurado odio. Un cura interviene para aplacar, en vano, su ira: « Pauvre femme! – afirma el cura; – elle mourra dans l'impénitence finale de sentiments trop absolus pour la vie. Et, en effet, – añade Barbey – elle mourut à quelque temps de là, dans cette impénitence sublime que le monde peut admirer, mais nous, non! »⁴⁵²

En *Ce qui ne meurt pas*, el tono no es tan blasfemo como en otros relatos; los protagonistas tienen cierta pureza en la concepción del amor, incluso la heroína asevera que había en ella más pasión que en todas las chicas de Italia. Cuando se inicia la novela, Allan tiene diecisiete años y se enamora con pasión de Mme de Scudemor, que conserva ciertos atractivos físicos. Le aconseja renunciar a este loco amor, alejarse de ella y viajar, pero un accidente le impide marcharse. La heroína le tiene mucha simpatía y ternura, pero no amor; los ardores y las decepciones de su vida han acorazado su corazón. Allan confiesa su desconcierto a su amigo André de Albany:

« O mon cher André, je tremble de vous entr'ouvrir ces mystères amers d'intérieur, cette isolation dans le mariage, l'amour blessé qui gémit ou se dévore dans le silence et cette misérable délicatesse qui souffre en nous en présence des tourments dont nous somme cause, et qui les redouble au lieu de les apaiser! »⁴⁵³

Es dramático ser negado cuando se ama, pero es aún más triste ser acogido por piedad cuando se ama con pasión. Yseult hace por Allan todo lo que

⁴⁵⁰ Id., pág. 274.

⁴⁵¹ Id., pág. 275.

⁴⁵² Id., pág. 364.

⁴⁵³ Id., pág. 663.

dependía de ella, pero por piedad – la piedad es « ce qui ne meurt pas » –,deplora su impotencia para amar e intenta engañarle bajo todas las apariencias de un amor resentido, mas Allan advierte el disimulo, hasta el punto de que su furia y su esperanza engañada se traducen en un desprecio hacia su amada. Transcurridos dos años, Camille y Allan maduran, la frescura de Yseult se marchita, y Allan inicia sus relaciones con Camilla; un beso desencadena el nacimiento del amor, pero Allan es de carácter débil y vuelve con Yseult. Camille, que ha leído tantas novelas, colige la idea de que todos los libros « montrent tous que le mariage empêche l'amour de durer »⁴⁵⁴; su madre ha vivido esta situación, o más bien, la ha sufrido:

« Mais la possession lassa mon mari, le dégoûta, et bientôt je fus une délaissée. [...] j'avais goûté les délices du mariage dans une intimité profonde, et cet amour intarissable s'écoulait dans l'accoutumance! et ces délices inénarrables ne devaient plus exister! »⁴⁵⁵

Allan está convencido de la impotencia del amor y su humor se ensombrece: « Du buisson ardent de son enthousiasme, Dieu apparaissait enfin à ce Moïse de l'amour et lui faisait voiler son visage en écoutant la loi terrible ignorée et niée si longtemps »⁴⁵⁶. El mensaje del amor es sustituido por el mensaje de la muerte y, en tal contexto, la figura de Cristo pierde toda eficacia y el amor de Allan se desvanece ineludiblemente por una herida:

« [...] ces deux gouttes de sang, revenant toujours à la même place, essuyées chaque soir et jamais taries, c'est la mort... L'âme suinte par là son agonie. C'est le contraire de Jésus-Christ. L'épine déchirait les divines tempes, et des fleurs éternelles fleurissaient dans le cœur plein d'amour. A nous, hommes, les couronnes embaument encore la chevelure que nos cœurs expirent sous le dard envenimé »⁴⁵⁷.

La indiferencia y la frialdad de Yseult inducen a pensar que nunca había tenido pasión, pero sabemos que la tuvo con el sobrino de su marido. Esta Sibila de pasiones apagadas es comparada al crepúsculo: « Le soleil à moitié plongé

⁴⁵⁴ Id., pág. 578.

⁴⁵⁵ Id., págs. 431-432.

⁴⁵⁶ Id., pág. 612.

⁴⁵⁷ Id., pág. 609.

dans la mer était entièrement englouti. L'Italie avait tout dévoré »⁴⁵⁸. Yseult está totalmente desengañada en su orgullo, deseo, amor, esperanza, fe..., Dios le fue siempre extraño, cuya consecuencia es el menosprecio de la amistad. No encuentra consuelo en la naturaleza, no se divierte ni se distrae con los libros; vive ensimismada, indiferente consigo misma y con todo:

« L'abattement me tint lieu de résistance, dit-elle, et je me supportai vivre, parce que, dans l'écroulement universel des facultés de mon âme, il m'était aussi indifférent de vivre que de mourir »⁴⁵⁹.

De una inteligencia poco común, de una lucidez terrible, contempla la destrucción de su ser sin temor; no obstante, un sentimiento subsiste en ella, y es el sentimiento de piedad. Yseult es consciente del declive de la pasión y muere por no poder satisfacer el profundo deseo de Allan. El paisaje del castillo de



Le château de Saules dans *Ce qui ne meurt pas*

Saules, paralelo a la melancolía de la heroína, pierde también sus primeras virtudes, convirtiéndose en un decorado invernal y fúnebre:

« L'eau qui sourd du sol et qui s'amoncelle traîtreusement, sans avoir l'air de bouger, n'est plus bleue et n'étincelle plus, sous un ciel opaque uniformément gris [...]. Elle s'est changé en nappe énorme, dont le morne aspect vous transit et vous noie l'imagination et le cœur comme le plus triste des désastres, - le désastre d'une inondation qui a consommé sur toute la surface

d'un pays son ensevelissement liquide, et où il n'y a plus rien à sauver! »⁴⁶⁰

Mme de Scudemor es responsable del desgaste prematuro de los sentimientos de Allan, de « la perte de la faculté par laquelle on aime »⁴⁶¹. Bajo el signo de Satán, las pasiones « brisent violemment l'unité humaine »⁴⁶², proyectando

⁴⁵⁸ Id., pág. 529.

⁴⁵⁹ Id., pág. 486.

⁴⁶⁰ Id., págs. 527-528.

⁴⁶¹ Id., pág. 524.

⁴⁶² Id., pág. 408.

al hombre de un extremo a otro, sin que pueda oponerse a este poder fatal y destructor. Allan es un niño violento, inquieto de deseos y de pasiones; incapaz de resolver las desgracias que se le presentan, cuyos excesos son debidos a su estado atormentado, afligido, poseído... Tortura cruelmente a las dos heroínas y se autodestruye, es víctima del « mal du siècle »⁴⁶³, situándose cerca de los héroes « románticos ». El amor y la felicidad de Camille disminuyen, ya que el ardor de la pasión del héroe no puede retenerlo cerca de ella; finalmente, se resigna y vive según la piedad como su madre. La pasión acaba fatalmente en las tinieblas, y el primer amor es el resultado de un trascendental paso en el sendero del mal:

« Tendres illusions, mysticité ravissante, confiance superstitieuse en la nature, fécondation de l'âme par l'âme, rêves fragiles du premier amour! pourquoi est-ce de ces éléments divins que se compose le mal inconnu de la vie? »⁴⁶⁴

Cuando se prueba el « fruit de l'arbre des passions »⁴⁶⁵, en el alma, sólo queda aburrimiento y tristeza:

« Les Anges exilés s'ennuient du ciel aux joies du monde. Mais l'homme qui s'ennuie de son ciel perdu n'est pas seulement triste, il a un dédain implacable. On traverse les foules, mais on ne s'y mêle pas. On les scinde... »⁴⁶⁶

Allan cree en el amor como en un Dios, y dudar es ser impío; esta afirmación se la transmite a Mme de Scudemor en una carta: « il faut que vous ayez pris les sentiments dévoués en une bien horrible défiance, pour avoir été si impie envers mon amour! »⁴⁶⁷ La imagen del círculo de la pasión se revela como un símbolo infernal para el protagonista: « La vie douce et reposante dont il jouissait depuis deux mois était finie, et il recommençait de descendre dans un cercle nouveau de l'Enfer des passions et des larmes »⁴⁶⁸. La pasión se presenta como la vía privilegiada que permite alcanzar el cielo perdido, pero este cielo está « hueco ». Camille desea adelantar la boda con Allan por su embarazo, la madre

⁴⁶³ El primer tercio del siglo diecinueve se caracterizó por la melancolía, la desesperanza, la inquietud, el aburrimiento, la inconstancia, la insatisfacción, el desconcierto, la morbosidad...

⁴⁶⁴ Id., pág. 410.

⁴⁶⁵ Id., pág. 661.

⁴⁶⁶ Id., pág. 661.

⁴⁶⁷ Id., pág. 412.

⁴⁶⁸ Id., pág. 558.

acepta, pero está también embarazada de Allan, incluso se anticipa en el alumbramiento. Unos días después del nacimiento de una niña, Yseult muere en medio de una escena horrible perpetrada por su hija debido a la paternidad de la recién nacida.

El amor es un infierno que quema, ciega y encarcela, donde el hombre queda excluido para siempre de los placeres celestes; en el infierno de la pasión, al margen de las leyes establecidas, se libra a la obstinada búsqueda de la felicidad, por lo que las únicas pasiones reales y profundas se sitúan en la ilegalidad. El remordimiento de la culpabilidad mina a menudo la conciencia de los héroes y ensombrece sus momentos de placer. Mientras tanto, eligen deliberadamente las vías peligrosas del Mal, saben que el más mínimo resquicio de felicidad, en este mundo de decepción, se embosca en el crimen:

« Quand la passion n'a plus rien qui l'exalte, elle rêve du crime. Peut-être, dans ce monde déchu, y a-t-il dans la pensée du crime une parenté insaisissable avec la pensée du bonheur? »⁴⁶⁹

La única complacencia posible es la felicidad en el crimen, y estos personajes oscilan entre el remordimiento y el placer: « Gens candides, qui n'avaient pas réfléchi sur eux-mêmes, et à qui rien n'avait appris qu'avoir été coupable rend plus heureuse, au jour de l'union désirée, que d'être demeurée innocente »⁴⁷⁰. Esta novela expresa la piedad, « cette inaliénable pitié qui, quand tout, sentiments et passions, est fauché dans le cœur des femmes, est la seule chose qui ne puisse jamais y mourir »⁴⁷¹. Finalmente, el epílogo resume la tristeza, la infelicidad y el desamor que han contraído Allan y Camille.

Los personajes de *Les Diaboliques*, por muy diferentes y opuestos que sean, presentan la característica común de estar obsesionados por el amor. Son seres apasionados y se dejan atrapar por el vértigo de la posesión, de la dominación, acabando con la destrucción del otro: el amado es el odiado, y cada uno es presa de su destino sin que nada los pueda liberar. Estos personajes sucumben a sus pasiones y para algunos de ellos, la pasión es silencio; Alberte suscita la pasión y la acepta, pero no se manifiesta verbalmente:

⁴⁶⁹ Id., pág. 585.

⁴⁷⁰ Id., pág. 618.

⁴⁷¹ Id., pág. 666.

« Alberte, cette nuit-là, était plus silencieusement amoureuse que jamais. Ses étreintes avaient cette langueur et cette force qui étaient pour moi un langage si expressif que, si je lui parlais toujours, moi, si je lui disais toutes mes démenes et toutes mes ivresses, je ne lui demandais plus de me parler. A ses étreintes, je l'entendais. Tout à coup, je ne l'entendis plus »⁴⁷².

La Púdica manifiesta y acepta el amor, pero su mutismo es también evidente: « C'était, je vous l'ai dit, un sphinx que la Púdica [...]. Rien du cœur ne traversait les cloisons physiques de cette femme ouverte au plaisir seul... »⁴⁷³ Mme de Stasseville, masticando sus resedas y devorando con sus ojos a Marmor, es otro arquetipo, cuya ociosidad es evidente; yuxtapone su pasión a las cartas y a Marmor. Muerta Alberte, el joven parece condenado a no conocer ya el amor, y la reacción de Mesnilgrand, después de su ruptura con la Rosalba, es paralela a la de Brassard:

« Mais je gardai l'idée qu'une seconde femme comme celle-là n'était pas possible; et de penser cela me rendit désormais fort tranquille et fort indifférent avec toutes les femmes. Ah! Elle m'a parachevé comme officier. Après elle, je n'ai plus pensé qu'à mon service. Elle m'avait trempé dans le Styx »⁴⁷⁴.

Ninguna mujer le había dado « des excès de femmes, des excès insensés »⁴⁷⁵, si la mutilación alcanza a la mujer, una especie de castración moral hiere al héroe. Lo fundamental para el escritor es la intensidad de las pasiones, aunque apunten al infierno, en estas condiciones, las pasiones y los goces de los personajes son siempre diabólicos.

El tema del remordimiento y la felicidad se confirma en estos seis relatos. La felicidad de Hauteclair y Savigny se expresa en términos que connotan valores celestes: « félicité », « gravité », « joie radieuse », « sublime », « pureté »..., Barbey describe pasiones aunque estén ligadas al crimen. La imagen de terciopelo de la pantera que absorbía la luz sin refractarla es simbólica, pero, al final, es vencida por el satén de Hauteclair, que recibe y refracta la luz.

⁴⁷² Id., pág. 51.

⁴⁷³ Id., pág. 217.

⁴⁷⁴ Id., pág. 217.

⁴⁷⁵ Id., pág. 180.

Hauteclaira inspira a Serlon una pasión tan vehemente y exigente como la suya, y este sentimiento, que busca su felicidad en un crimen, es insólito. Una situación análoga se hace ostensible en *Le Rideau Cramoisi*, cuyo misterio, complicidad y peligro son los elementos esenciales de la pasión. El peligro acompaña al deseo y aumenta la voluptuosidad: « Il est des passions que l'imprudence allume, et qui, sans le danger qu'elles provoquent, n'existeraient pas »⁴⁷⁶. El espectro de la muerte exalta el amor y agudiza las sensaciones, y cuanto más precaria es la voluptuosidad, más profunda se manifiesta. Amar peligrosamente es una garantía de felicidad en Barbey, pero también una promesa de muerte. El doctor Torty, ateo, cínico y observador, está aterrado por la felicidad de los amantes criminales:

« Pour moi, dit-il, qui ne veux pas mourir, en ma qualité de médecin, sans avoir écrit une traité de tératologie, et qu'ils intéressaient... comme des monstres, je ne me mis point à la queue de ceux qui les fuient »⁴⁷⁷.

A pesar de su pasión, los dos amantes no procrean: Hauteclaira rechaza la idea de tener hijos, muestra su sumisión al hombre que ama y le expresa todo su amor. Entre ellos, la distinción entre los sexos se anula: el hombre exterioriza su feminidad y la mujer, una sobresaliente masculinidad⁴⁷⁸; se fusionan tanto, que la intensidad del amor los incita a perder su individualidad. El amor de Hauteclaira y de Serlon se regocija en un nuevo amor constatado por el médico: « cet idéal réalisé par eux, et que je croyais impossible, dégoûté des meilleurs mariages que j'aie connus, et que le monde appelle charmants. Je les ai trouvés si inférieurs au leur, si décolorés et si froids! »⁴⁷⁹ Profetizan un nuevo orden: el de la felicidad en el crimen, un amor transgresor. Tras un tiempo reglamentario de luto, se casan y, por vez primera, se les ve paseando por el « Jardin des Plantes », « immuablement heureux malgré leur crime »⁴⁸⁰. ¿Es necesario que un hombre y una mujer sean cómplices de un crimen para que el matrimonio se salve de la lasitud, de la decadencia y de la desunión? La situación de la amante-sirvienta, soñada por Vellini y vivida por Hauteclaira, complementa los dos relatos, cuya felicidad en el crimen es soñada en una obra y vivida en la otra.

⁴⁷⁶ Id., pág. 104.

⁴⁷⁷ Id., pág. 125.

⁴⁷⁸ Ya hemos analizado que la « androginia » es una obsesión, una preocupación intelectual constante del escritor.

⁴⁷⁹ Id., pág. 126.

⁴⁸⁰ Id., pág. 120.

Les Diaboliques son el sueño del novelista que participa de esta reacción contra el mundo donde vive, la complacencia hacia sus personajes – oscura atracción del pecado y del infierno – resulta considerable.

Los únicos éxitos conyugales, y algunos de ellos precarios, son los de Aimée de Spens, la baronesa de Ferjol, Mme de Flers, y André, amigo de Néel. No existen viejos esposos unidos tan largo tiempo: Sombreval es viudo como lo era su padre y su suegro, así como el padre de Néel. El viejo Mesnilgrand, Mme de Scudemor y la condesa de Stasseville son también viudos, y hay que llegar a la única pareja feliz a este « modèle fabuleux d'amour conjugal »⁴⁸¹, que se aman como Filemón y Baucis.

Las pasiones se intensifican tanto, que están destinadas a inhibirse en las tinieblas de la muerte; al autor, sólo le interesa la pasión con sus manifestaciones, revelando las fuentes y las profundidades del alma. No todos los seres son susceptibles de evocar pasiones, para Barbey, los que consagran su vida a una pasión, son los únicos fascinantes, como la duquesa de Sierra-Leona en *La Vengeance d'une Femme*, relato que asocia los temas de la pasión y de la muerte: « Notre amour avait eu la simultanité de deux corps de pistolet tirés en même temps, et qui tuent... »⁴⁸², afirmación de la heroína, de la que se desprende su deseo asesino. La pasión origina obstáculos y la muerte es una necesidad para que los amantes puedan reunirse:

« Quelquefois, ce bonheur immense qui nous inondait nous faisait mal à force d'être intense, et nous désirions mourir, mais l'un avec l'autre ou l'un pour l'autre »⁴⁸³.

Este relato describe lo sublime de la duquesa de Sierra-Leona, que finge arrepentirse para cumplir con su venganza, pero al final se destruye en el sufrimiento, impuesto por las enfermedades como consecuencia de su prostitución:

« Avec ma vie ignominieuse de tous les soirs, il arrivera bien qu'un jour la putréfaction de la débauche saisira et rongera enfin la prostituée, et qu'elle ira tomber par morceaux et s'éteindra dans quelques honteux

⁴⁸¹ Id., pág. 88.

⁴⁸² Id., pág. 249.

⁴⁸³ Id., pág. 250.

hôpital! Oh! alors, ma vie sera payée! [...Tressignies] était effrayé de ce sublime horrible, car l'intensité dans les sentiments, poussée à ce point, est sublime »⁴⁸⁴.

No existe confusión de personas, sino de pasiones: el erotismo se involucra con el odio, los espasmos del placer son las convulsiones del odio, un regocijo que corrobora la siguiente interrogación: « Est-ce que je ne jouis pas à chaque minute de ce que je suis? »⁴⁸⁵ Frecuentemente, la pasión se filtra a pesar de todas las barreras: la duquesa habla de « cette dure et compressive étiquette qui empêcherait les cœurs de battre, si les cœurs n'étaient pas plus forts que ce corset de fer... Je fus un de ces cœurs-là... »⁴⁸⁶. El deseo carnal no se consuma: « croiriez- vous que jamais les lèvres d'Esteban n'ont touché les miennes? »⁴⁸⁷, la comunión se efectúa por el espíritu:

« Le cœur battait si haut dans nos poitrines, nous vivions dans une atmosphère de sentiments si transcendants et si élevés, que nous ne sentions en nous rien des mauvais désirs et des sensualités des amours vulgaires »⁴⁸⁸.

Pero la contradicción unifica, concilia a los contrarios, y este amor ardiente y casto lleva a los amantes a vivir « en plein azur de ciel; seulement, ce ciel était africain, et cet azur était du feu »⁴⁸⁹, expresando la intensidad de la pasión: « Il m'avait dans son cœur, comme une madone dans sa niche d'or. [...] Il aimait mon âme pour mon âme »⁴⁹⁰. En consecuencia, la muerte no se concibe como un castigo, sino como la única vía para acceder a la totalidad absoluta:

« [...] nous comprenions alors le mot de sainte Thérèse: *Je meurs de ne pouvoir mourir!* ce désir de la créature finie succombant sous un amour infini, et croyant faire plus de place à ce torrent d'amour infini par le brisement des organes et la mort »⁴⁹¹.

⁴⁸⁴ Id., pág. 254.

⁴⁸⁵ Id., pág. 254.

⁴⁸⁶ Id., pág. 247.

⁴⁸⁷ Id., pág. 250.

⁴⁸⁸ Id., pág. 249.

⁴⁸⁹ Id., pág. 249.

⁴⁹⁰ Id., págs. 249-250.

⁴⁹¹ Id., pág. 250.

Sin embargo, para Tressignies ha sido un amor imposible:

« La duchesse, entrevue de loin, ou sur les dunes du rivage, ou à l'église, repartit sans qu'il pût la connaître, et, pour cette raison, elle lui était restée dans le souvenir comme un de ces météores, d'autant plus brillants dans notre mémoire qu'ils ont passé et que nous ne les reverrons jamais plus! »⁴⁹²

Ante tal situación, se encuentra profundamente herido, y afirma: « Elle m'a dépravé le goût »⁴⁹³, como le sucediera a Mesnilgrand y a Brassard. Por lo tanto, la violencia hispánica del duque en la que se mezcla sangre, corazón y violencia, es el hilo conductor de esta pasión fatal.

La heroína de *Le Cachet d'Onyx* muestra un carácter femenino complejo y ambiguo, su estatus de víctima, al principio, es poco fiable, cuya ambivalencia queda bien expresada en el siguiente fragmento:

« Hortense de *** était une des femmes de Paris la plus aimable par le tour de son esprit et l'abandon de ses manières. Sa beauté était éblouissante. Mariée à un homme qu'elle n'avait jamais aimé, entourée d'hommages dans le monde et n'ayant plus de parents qui la cuirassent de leurs conseils, qui la fortifient de leur prudence, on l'eût prise pour orgueilleuse et frivole. Cependant son âme était sérieuse. Sérieuse parce qu'elle était passionnée. On l'entrevoyait aisément, car si ces passions toutes frémissantes enfermées dans un sein de jeune femme n'avaient pas encore quitté le fond de ce cratère d'albâtre, il volait parfois de leur écume dans la fougue de coquetterie d'Hortense »⁴⁹⁴.

Su aspecto y su belleza provocan orgullo y frivolidad, mientras tanto sus « cheveux noirs luisants »⁴⁹⁵ le confieren uno de los principales atributos de la futura amazona. Esta mujer, que no ha amado ni a su marido, sucumbe bruscamente al encanto del más convenido del siglo: « Pour Hortense, du moment qu'elle aime Dorsay elle finit sa vie de coquette »⁴⁹⁶. Hortense, abandonada por

⁴⁹² Id., pág. 243.

⁴⁹³ Id., pág. 261.

⁴⁹⁴ Op. cit., tomo I, pág. 6.

⁴⁹⁵ Id., pág. 6.

⁴⁹⁶ Id., pág. 7.

Dorsay, no puede vivir sin su amor: « il lui fallait ne fût-ce que quelques gouttes de la lave du volcan refroidi qu'elle avait bue et qui l'avait altérée, calcinée, assoiffée »⁴⁹⁷. En Barbey, las pasiones, lejos de ser una fuente de placer, están ligadas al dolor, al sufrimiento debido a la extraordinaria y sobrehumana intensidad. Lo esencial de las pasiones lo analiza Hortense: « cette terrible aliénation de la liberté, cet emporte-pièce de la pensée, ce fait inexplicable qu'on appelle Douleur dans les langues humaines »⁴⁹⁸. Dorsay sorprende a su amante escribiendo una carta y la castiga con un sello de ónice: « Jamais bourreau ne s'était servi d'instruments plus mignons »⁴⁹⁹, acto en el que descubrimos un aspecto protector, cuyos detalles se transmiten de unas novelas a otras. El amor de Dorsay se degrada paulatinamente y actúa por vanidad, mientras que Ydow tiene toda la violencia de un « amant perversement jaloux »⁵⁰⁰. La imagen del incendio, presente en este relato, es aplicada a Mme de Mendoze en *Une Vieille Maîtresse*; también a Hermangarde cuyo lamentable destino se confirma en Carteret, cuando el mar parece convertirse en fuego, en una apoteosis de deseo enrojecido que es también la consagración de su desgracia. El cinismo contenido en esta novela no parece voluntario, sino forzado, y textos posteriores mezclan aún más la ironía y la pasión. Parece, en efecto, que la pasión es incontrolable en la mayoría de los casos: el amor de los Ravalet « s'entoura de ténèbres trahies comme elles le sont toujours par des sentiments incompressibles »⁵⁰¹. Barbey destaca los amores incestuosos de Marguerite y Julien de Ravalet, expresando notoriamente su satanismo en *Une Page d'Histoire*: « Où allèrent-ils engloutir leur bonheur et leur crime, ces deux être qui trouvaient le paradis terrestre dans un sentiment infernal? »⁵⁰² Así, la pasión, por la vía del crimen para las almas excepcionalmente fuertes, les permite alcanzar la felicidad.

Aloys es víctima de Joséphine de Alcy, que celebra en su última cena, el « repas de funérailles », esto es, « le dernier soupir de l'amour »⁵⁰³ en *La Bague d'Annibal*. Mme de Alcy, ángel exterminador, provoca la muerte del amor:

« La bague d'Annibal [...] avait une pierre, et, sous cette pierre, il y avait une goutte de poison. C'est avec cette goutte de poison que se tua

⁴⁹⁷ Id., pág. 11.

⁴⁹⁸ Id., pág. 11.

⁴⁹⁹ Id., pág. 19.

⁵⁰⁰ Op. cit., tomo II, pág. 226.

⁵⁰¹ Id., pág. 359.

⁵⁰² Id., pág. 372.

⁵⁰³ Op. cit., tomo I, pág. 199.

Annibal. Eh bien! Il y a des bagues sans pierre qui renferment un poison plus subtil que celui d'Annibal; car c'est un poison invisible. Seulement [...] ce poison-là ne tue pas les grands hommes, mais une petite chose: il tue l'amour »⁵⁰⁴.

La fatídica amante confiesa que lo que siente por su esposo, M. de Artinel, es sólo estima, y que se casó por piedad⁵⁰⁵.

El amor es un sentimiento que induce a ciertos personajes a la acción; en *Le Chevalier Des Touches*, Aimée de Spens ama a M. Jacques, y los otros « Chouans », enamorados de ella, los empuja a mostrar su bravura. En el último capítulo, « l'histoire d'une rougeur », la pura Aimée de Spens, para salvar a Des Touches de los « Bleus », se desnuda ante el protagonista y sus perseguidores:

« [...Elle] sacrifiait, pour le sauver, le velouté immaculé des fleurs de son âme et la divinité de sa pudeur! Prise entre cette pudeur si délicate et si fière et cette pitié qui fait qu'on veut sauver un homme, elle avait hésité... Oh! elle avait hésité, mais, enfin, elle avait pris dans sa main pure ce verre de honte et elle l'avait bu »⁵⁰⁶.

La heroína es una de las pocas mujeres « aurevillienas » que proclama su fe en el matrimonio; el suyo duró nada más que unas horas, pues su marido fue matado la misma noche en Coutances: « ces deux fiancés d'avant la bataille, défiancés par la mort, le lendemain! »⁵⁰⁷, pero su corazón « brûlait chastement depuis plus de vingt ans une pensée d'adoration perpétuelle »⁵⁰⁸. Estos esposos de un instante, ¿hubieran triunfado valorando los diferentes fracasos maritales en la obra narrativa del escritor?

⁵⁰⁴ Id., pág. 200.

⁵⁰⁵ El autor escribe una carta a su amigo Trebutien, fechada en noviembre de 1843 (Tomo I, pág. 104), que consideramos de notable importancia y reproducimos un extracto de la misma: « Nous avons tous nos *Bagues d'Annibal* dans la vie, etc., c'est-à-dire, que nous avons tous (plus ou moins tous, c'est pour *beaucoup*) de ces femmes qu'on aime ou qu'on aurait aimées, et qui ont épousé, pour quelque motif plus ou moins abject, des Baudoin d'Artinel; ce qui fait *non que ma fille est muette*, mais que les bagues de mariage de ces mariées-là renferment le poison qui tue notre amour pour elles. Bagues d'Annibal qui nous empoisonnent et que nous ne portons pas, bien entendu, à nos doigts, puisqu'elles sont aux leurs ». *Notes et variantes*, id., págs. 1280-1281.

⁵⁰⁶ Id., págs. 869-870.

⁵⁰⁷ Id., pág. 830.

⁵⁰⁸ Id., pág. 771.

El amor en el universo « aurevillien » no existe, el esfuerzo del amor para romper la soledad no sucede jamás. El amor humano conduce a la destrucción del otro: *Le Cachet d'Onyx*, *Léa...*, o de sí mismo: *L'Enfermée*. Algunas de estas uniones se evocan sucintamente, y el lector tiene que suplir lo que el autor sugiere. Imaginamos el martirio que tuvo que sufrir la mujer de Sombreval cuando le revelaron el pasado eclesiástico de su marido, el narrador comenta que fue más horrible que una violación, pensando en esas manos que habían tocado el santo Cáliz.

Las mujeres representan la pasión en la mayoría de las novelas, pero en *Un Prêtre Marié*, se trata de un padre hacia su hija. Esta pasión paterna, a la que se añade el amor del joven Néel, origina dramas por el trágico desenlace final del progenitor, que muere ahogado; y por la del joven enamorado, que se hace matar en una batalla por la decepción de no ser amado. La otra pasión es la de Calixte, que es una especie de santa Teresa de Ávila, y que acabará también trágicamente. Sombreval y Néel aman a Calixte, pero ella no les corresponde, su amor lo comparte con Dios. El mensaje del escritor es explícito: todo ser que no es apasionado, acaba destruyéndose, y todo apasionado es culpable. Un círculo vicioso del que es imposible salir y que condena la vida a apagarse o a iluminarse en la culpa. Todos los personajes se mueven bajo el efecto de un deseo: Sombreval es un cura casado, anhela expresar su amor a su hija y a vivir en una sociedad que le es hostil. El amor de Néel de Néhou suprime provisionalmente las distancias sociales, y dispuesto a morir espectacularmente ante los ojos de su amada para conquistar su amor, decide matarse « d'une manière poétique, dramatique, pittoresque, qui laisserait au moins dans l'âme de sa bien-aimée un souvenir inextinguible »⁵⁰⁹. A pesar de la carrera que emprende con los caballos, la prueba no permite instaurar un nuevo mundo: Calixte no acepta su amor y éste se siente fracasado. Convaleciente e inmovilizado en el Quesnay, intenta influir sobre su sensibilidad: « Vous ne pourrez jamais me regarder sans penser que j'ai voulu mourir pour être aimé de vous, et vous ne pourrez même pas venir me voir de loin vers vous sans cette pensée »⁵¹⁰. La heroína acepta ingenuamente las marcas del amor de Néel, indicándole repetidas veces que existe Dios entre ella y él, y que sólo podrá ser su hermano. Néel, en su rabia impotente, mantiene la llama de una pasión satánica bajo una máscara que lo traiciona. La diferencia

⁵⁰⁹ Id., pág. 1024.

⁵¹⁰ Id., pág. 1065.

entre ambos revela el abismo existente entre la pareja, pues el amor que Néel siente no acentúa las divergencias que separan al hombre de carne al del Angel:

« On voyait bien qu'il était dévoré... La passion inassouvie qui creuse l'œil comme la faim et y allume sa flamme avide commençait de dessécher son beau visage. Le feu couvait sous la peau amincie des pommettes. La douleur de n'être pas aimé qui nous fait nous haïr nous-mêmes, cette douleur dont la honte est le fond, attachait à ce front impérieux, taillé pour dominer la vie, le masque sombre qu'on n'arrache pas quand on le veut, et dans lequel elle cadenasait les têtes les plus fières. Néel perdait sa beauté »⁵¹¹.

Calixte, al contrario, es más bella cada vez, tiene la impronta de una cruz en la frente, signo de impiedad de su padre. La mujer destinada al estado religioso es superior a la mujer casada, posición que comparte el cura Méautis, ya que prefiere que Calixte sea carmelita antes que esposa:

« Le saint curé aimait Calixte pour le ciel, et il préférerait la voir monter au rang des Anges sur l'échelle sanglante des sacrifices à la voir rester sur terre, mariée à Néel et heureuse du bonheur le plus légitime et le plus pur... »⁵¹²

La prohibición religiosa es otra incompatibilidad por la que opone dos seres que, normalmente, por edad, por sentimientos recíprocos, hubieran podido contraer matrimonio. Néel está enamorado de Calixte y quiere casarse con ella: « O Néel! dit-elle, je suis déjà fiancée, et celui dont je dois être l'épouse est un fiancé jaloux »⁵¹³. El cura Méautis, el representante del esposo en tierra, impide la unión de ambos, la heroína revela que ha pronunciado sus votos, y que es Carmelita, pero, que por derogación especial, no se le impone vivir enclaustrada. Cuando el alma está inmersa en el mal, se entiende que sólo podemos esperar catástrofes, incluso si se establecen compasivas intenciones en los actos. La incapacidad de aceptar cualquier compromiso sitúa a los personajes en situaciones trágicas, el caso del abate Méautis es el ejemplo más notorio. Sombreval, por salud y felicidad de su hija, disimula arrepentirse y vuelve a ponerse la sotana. El

⁵¹¹ Id., pág. 1154.

⁵¹² Id., pág. 1123.

⁵¹³ Id., pág. 993.

abate Méautis advierte la impostura y no la admite, está en juego el honor de Dios. Méautis se ve obligado a desvelar la verdad a Calixte, y la muerte de la joven resolverá esta situación inextricable. Desde el punto de vista, no sólo religioso, sino socio-político, el carácter de Sombreval tiene contradicciones curiosas. Anhela casar a su hija con Néel, perteneciente a una familia noble, pero la Malgaigne se lo reprocha y, consciente de la diferencia social, le responde:

« Je sais tout aussi bien que toi la distance qu'il y a entre les Néhou, l'honneur et la puissance de la presqu'île depuis des siècles, et des *vestes-rousses*, des *rien-du-tout* comme le Sombreval. Pour ma part, je n'ai jamais donné dans cette chimère de l'égalité entre les hommes, que tout dément, foule aux pieds et soufflette dans la société comme dans la nature. L'observation et les fait m'ont appris la hiérarchie, l'impérieuse et inflexible hiérarchie! Mais l'observation m'a appris aussi la force de la passion dans certaines créatures, et j'ai vu, du premier coup d'œil, ce qu'il en tient dans ce jeune Néel. Il est d'un sang, par sa mère, où l'impétuosité du désir touche à la folie, et il tient beaucoup de sa mère, comme tous les enfants amoureuxment faits »⁵¹⁴.

En este extenso fragmento, Sombreval encarna las ideas del escritor que cree en la fuerza de la pasión, cuya « impétuosité du désir touche à la folie », frente a los valores abstractos de su creencia religiosa e ideológica. La grandeza de la pasión de este personaje obliga al autor a simpatizar con él, aunque lo juzgue culpable. La resignación de los dos principales personajes masculinos se deja entrever: tras la muerte de la hija, Sombreval, hombre de fuego, se destruye « dans la fixité du désespoir »⁵¹⁵; la valentía aparente de Néel es sólo entereza a su destino y, finalmente, lucha para perder la vida.

El escritor, en esta novela, resalta la profundidad del pecado del cura casado y los desesperados esfuerzos e inútiles sufrimientos de Calixte. Parece que Barbey, llevado por su fatalismo, cree en la condena y rechaza toda posibilidad de salvación.

⁵¹⁴ Id., pág. 1008.

⁵¹⁵ Id., pág. 1218.

3.4.1. Los celos

Otra herida sangrienta inherente a la pasión son los celos, que determinan la condición cruel de los personajes. Allan, recordando el pasado de Yseult, señala:

« Et cette jalousie, j'avais la force de la mettre au silence; je la cachais, je la cadénassais, je l'étouffais au fond de mon être. Elle m'avait mordu, lacéré, déchiré, mais je lui fermis la gueule avec mes mains sanglantes! mais je la foulais sous mes pieds saignants! »⁵¹⁶

El fracaso está asegurado por un poder que sobrepasa los personajes y los conduce a la fatalidad. Thomas Le Hardouey es el marido engañado, cuyos celos le permiten ver su propio corazón asarse. Hermangarde que, durante su embarazo, muestra una crisis de celos contra la amante de su marido, da a luz a un niño muerto. Sombreval y Néel de Néhou comparten los celos contra Dios, quien monopoliza el amor de Calixte.

Las figuras principales de *La Vengeance d'une Femme* y de *À Un Dîner d'Athées* conforman la violencia ultrajada de los maridos, a quienes el amante de sus mujeres inspira celos. Esta pasión fatal causa desenlaces trágicos, y lo que interesa al novelista, no es el sentido de las pasiones, bien sea hacia el amor o el odio, sino la intensidad absoluta de la fuerza de las pasiones. Shakespeare, en *Othello*, describe la fuerza incontrolada de los celos del protagonista, pero insiste en el remordimiento que castiga al héroe tras la muerte de su amada Desdémona. Othello sufre la pérdida de la mujer que ha amado y muere en el sentimiento doloroso de la destrucción. A diferencia de Shakespeare, Barbey, en *Le Cachet d'Onyx*, acaba su relato inmediatamente después de haber narrado el resultado de la crisis fatal de los celos, sin sugerir el remordimiento del héroe. A pesar de todo, el escritor expone también su confianza romántica en el amor:

« Vivre avec une femme! Vivre avec elle, vivre avec *toi*, c'est-à-dire ne sentir, ne penser qu'ensemble, se transfondre, se perdre, bouches, regards, haleines, battements de cœur, dans un seul baiser, une même étreinte, un seul amour, oh! n'est-ce pas là le plus ineffable des bonheurs que l'imagination invente »⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 413.

⁵¹⁷ Op. cit., tomo I, pág. 10.

Frente a este himno al amor, en la misma obra, subraya: « Quand on a connu l'amour [...] toutes les chances de bonheur que présentait la vie ont disparu d'une haleine »⁵¹⁸. Su fuerte aspiración al amor se complementa por el odio hacia las mujeres que lo traicionan, por ello, y víctima de esta inestabilidad psicológica, proyecta este estado de ánimo en su primera novela. Este tema de la pasión amorosa está íntimamente ligado al de la depravación, y las razones son varias: una, por motivos biográficos, la pasión que el escritor vivió con Louise del Ménil era ilegal, por lo tanto, reprensible bajo la mirada de la ley y de la religión; la otra, por motivos morales, desde su juventud vivió una educación austera, influenciada por el jansenismo. Hortense se insensibiliza a los ultrajes de Dorsay; amándolo, pierde la conciencia del bien y del mal, hasta el punto de que el autor llega a la conclusión de que « la passion l'avait dépravée »⁵¹⁹. El hecho de estar depravada, abandonándose a un amor ilegítimo, es fuente de felicidad:

« [...Hortense] eut de l'amour pour Dorsay comme en durent avoir les filles des hommes pour les anges, quand les anges s'imaginèrent qu'il y avait plus de paradis dans l'adultère que dans les cieux »⁵²⁰.

El novelista distinguía la obra de Shakespeare como un modelo literario, cuyos celos fusionaban el amor y el odio, intensificando al máximo la fuerza destructiva de las pasiones; de hecho, loco de celos, Dorsay castiga cruelmente a su amante Hortense. Marcelle Marini señala que la historia contada por Mesnilgrand tiene cierto paralelismo con *La Vengeance d'une Femme*⁵²¹. Desde su primera novela, Barbey sitúa la observación de la mujer en el centro de sus principales preocupaciones, cuenta la historia de unos celos atroces con delectación y entrevé la pasión en su aspecto negativo.

En *Une Vieille Maîtresse*, Vellini toma la decisión de romper su matrimonio y de abandonar a su marido: « Je veux, Ryno, que le soleil me voie

⁵¹⁸ Id., pág. 15.

⁵¹⁹ Id., pág. 10.

⁵²⁰ Id., pág. 6.

⁵²¹ Marcelle Marini compara un esquema en que dos personas se disputan objetos: la Rosalba e Ydow se disputan violentamente la carta que estaba escribiendo y el corazón de su niño muerto que es conservado como recuerdo. Marini cita otro ejemplo: la duquesa de Sierra-Leona y su marido se disputan el corazón del amante de la duquesa y considera el corazón de su amante como una hostia en *La Vengeance d'une Femme*. Marini concluye diciendo: « La relation entre les personnages semble donc essentiellement une relation orale, fortement chargée d'agressivité et d'angoisse ». MARINI, M.: *Ricochets de lecture; le fantasmagorique des Diaboliques*, Littérature, nº10, 1973, págs. 3, 12.

dans tes bras ce matin »⁵²². El exhibicionismo de Vellini, asociado al miedo, anuncia el rechazo a su marido: « Tiens! Vois ma main, je n'ai plus mon alliance. Je l'ai brisée tantôt sous le talon de ma bottine, en annonçant à Sr Réginald que je t'aimais »⁵²³. El esposo engañado no puede reprimir sus sentimientos:

« Il est terriblement jaloux [...] Il est donc entré en fureur. Je m'y attendais. Si je ne l'avais pas évité, il m'aurait porté dans la poitrine un coup de poing de son pays. Pour ne point le frapper comme on frappe dans le mien, j'ai jeté mon *cuchillo* à l'autre bout de la chambre. Mon calme a glacé sa sanguine colère. Il est tombé dans une apathie brutale. Et moi, je me suis tranquillement enveloppée de ma mantille, et je suis sortie de l'hôtel qu'il habite, pour ne jamais, vois-tu, y remettre ce pied-là! »⁵²⁴

Si la disputa carece de efecto secundario, aunque el componente de agresión brutal permanece, es por no responder a la provocación de su marido. Escena que no pueden evitar Hortense o la Rosalba cuando se ven sometidas a una mutilación sexual.

El suplicio de los celos proporciona esplendor y profundidad al amor, el celoso conoce el oscuro placer de ser el criminal y la víctima a la misma vez. Contrariamente a otros personajes novelescos, Bérangère de Gesvres lleva la huella de un acto violento infligido por celos en *L'Amour Impossible*:

« Un jour cet amant, dans un accès de fureur jalouse, lui brisa aussi une de ces épaules qu'elle aimait à découvrir aux regards éperdus des hommes. Dans la civilisation de la femme, une épaule cassée est plus qu'un cœur brisé, sans nul doute »⁵²⁵.

Esta novela reitera la aventura del relato precedente: los celos y la venganza de Dorsay. Bérangère recuerda la silueta de Hortense, pero una Hortense recompuesta, estoica y preparada para vengarse. En cierto modo, es la revancha de Hortense y de Desdémona: « S'il y avait des Desdémona au dix-neuvième siècle, n'auraient-elles pas la moquerie parisienne pour se défendre

⁵²² Op. cit., tomo I, pág. 303.

⁵²³ Id., pág. 303.

⁵²⁴ Id., págs. 303-304.

⁵²⁵ Id., pág. 49.

d'Othello? »⁵²⁶ En *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, la marquesa no sólo desconfiaba de todas aquellas mujeres que iban a su salón, sino que se mostraba celosa de su propia hija. En el universo literario « aurevillien », el remordimiento no tiene cabida: una vez que se desatan las pasiones, el resultado conduce a la fatalidad.

3.4.2. El fuego y la sangre

Las imágenes del fuego y de la sangre son sumamente significativas en Barbey, sobre todo cuando el fuego se conjuga, se mezcla y se confunde con la sangre. Tanto elemento como sustancia se identifican en el nivel de la fatalidad, pues no existe ningún sanguíneo, entre los héroes « aurevilliens », que no sea ardiente hasta la consumación final. Estos seres, constituidos para la pasión, educados para el placer, están amenazados por el fuego y la sangre.

3.4.2.1. El fuego

La creación novelesca de Barbey revela una extensa presencia de este elemento, y se expresa a través de las distintas manifestaciones de la llama, del amor, de la pasión... El fuego simboliza fuerza sanguínea y, más allá de la pasión, se formula en los confines del regocijo, de la consumación y de la muerte. La intensidad de la pasión suscita el ardor del fuego: Hortense, en *Le Cachet d'Onyx*, se quema por un amor « qui eût fondu un cœur de bronze en lave brûlante »⁵²⁷, pero cuando la pasión se apaga se convierte en la « lave du volcan refroidi »⁵²⁸. El fuego devorador que quema a los seres hasta la consumación se traduce en maldición. El sádico Dorsay castiga a la heroína por donde había pecado con cera derretida. El espíritu de Aloys, en *La Bague d'Annibal*, brillaba « d'une flamme si vive et d'un coloris si ardent »⁵²⁹, antes que la crueldad de Joséphine la redujese a « d'éparses lueurs, – comme quelques feux de bivouac solitaires éparpillés sur la lisière d'un camp dans la nuit »⁵³⁰. La naturaleza de Alberte, propiamente de Lucifer, en *Le Rideau Cramoisi*, se libra a Brassard cogiéndole la mano en el momento en que incendia su cuerpo bajo la mesa familiar:

⁵²⁶ Id., pág. 70.

⁵²⁷ Id., pág. 9.

⁵²⁸ Id., pág. 11.

⁵²⁹ Id., pág. 190.

⁵³⁰ Id., pág. 190.

« C'était donc là la sœur de cette main que je sentais pénétrant la mienne, comme un foyer d'où rayonnaient et s'étendaient d'immenses lames de feu! »⁵³¹

En esta dominación sensual, la lámpara incendiaria que ilumina a Brassard lo sumerge en los braseros infernales. Después de sentir en sus venas « d'immenses lames de feu », halla, en este baño de frescura y de suavidad, una sensación descomunal. La relación entre el amor y la muerte corresponde a una concepción personal y sombría de las relaciones entre hombre y mujer, el héroe cae voluntariamente en la trampa del amor con la esperanza de escapar. Alberte demuestra su amor: « cette nuit là, [elle] était plus silencieusement amoureuse que jamais »⁵³², no obstante, al igual que la presencia del amor se deja entrever, se presiente también la muerte cuando el narrador advierte: « Ses bras cessèrent de me presser sur son cœur »⁵³³. El amor se precipita hacia la muerte, obstáculo supremo, en el que los héroes muestran una satisfacción ilimitada.

Por boca de Mme de Scudemor en *Ce qui ne meurt pas*, interpretamos que Camille fue concebida durante su luna de miel, y que lleva « sur son front, déjà passionné, les stigmates de la fournaise dont elle est sortie »⁵³⁴. Camille, desde el instante en que se inicia en la pasión y en la voluptuosidad, sus ojos sufren una transformación peculiar: « Mais un cercle violâtre les entourait. On eût dit un soleil d'été embrasant une masse de nuages sombres »⁵³⁵.

El amor es portador de fuego: efectivamente, los besos de fuego de Vellini son innumerables en *Une Vieille Maîtresse*, este personaje es el más ígneo de la obra. La imagen del volcán la descubrimos en este personaje, « semblable au volcan qui recommencerait ses éruptions éternelles dans un cratère pulvérisé! »⁵³⁶. La presencia del fuego la eleva por encima de ella misma, la metamorfosea y la convierte en fascinante: « brisant, écrasant, broyant les charbons enflammés »⁵³⁷, y devorando la cara de Ryno: « Chose inouïe! », « elle redevenait belle »⁵³⁸.

⁵³¹ Op. cit., tomo II, pág. 34.

⁵³² Id., págs. 50-51.

⁵³³ Id., pág. 51.

⁵³⁴ Id., pág. 431.

⁵³⁵ Id., pág. 572.

⁵³⁶ Op. cit., tomo I, pág. 516.

⁵³⁷ Id., pág. 249.

⁵³⁸ Id., pág. 249.

El titán Sombreal tiene unas reacciones que se inscriben en la línea del fuego en *Un Prêtre Marié*. Su fuego interior se concentra, se alimenta de amor y de odio, capaz de aniquilar todo aquello que se resiste. Se arroja en la fría agua del Quesnay, no para apagar su sufrimiento, sino para reunirse para siempre con el fuego del Infierno. Todos estos héroes luchan para mantener una pasión devoradora que, al final, resulta ser fatal; efectivamente, el conflicto acaba en escándalo, en mutilación, en huida y en muerte.

Excepcionalmente, el fuego puede ser símbolo de vida en la iglesia de Blanchelande en *L'Ensorcelée*, y así se manifiesta:

« Les cierges, éteints après le *Magnificat*, se rallumèrent. L'hymne s'élança de toutes les poitrines, l'encens roula en fumée sous les voûtes du chœur, et la procession s'avança bientôt dans la nef pour se replier autour de l'église et de sa forêt de colonnes, comme une vivante spirale d'or et de feu. [...] les prêtres, vêtus de leurs blancs surplis ou de chapes étincelantes, marchent lentement, précédant le dais et suivant la croix d'argent qu'éclairent les cierges »⁵³⁹.

El fuego se valoriza y la luz triunfa sobre las tinieblas, pero, en la mayoría de los casos, es destrucción. El fuego se convierte en devorador, en aniquilador; Dilaïde Malgy se autodestruye, su cuerpo « se fondait comme un suif au feu [...] en buvant du genièvre comme on boit de l'eau quand on a soif », es una « fille consumée, qui flambait encore par-dedans »⁵⁴⁰. Otra heroína que arde por el famoso abate de la Croix-Jugan es Jeanne Le Hardouey – nacida Feuarent – esta joven es « une forge allumée »⁵⁴¹, su cara « une fournaise », incluso « un four à chaux qui flambe dans la nuit »⁵⁴². El abate, prisionero de sus votos, no la puede corresponder, y esta pasión se revela fatal para Jeanne que condena a la Croix-Jugan a una expiación sobrenatural y eterna. El decorado desempeña una función notable:

« [Jeanne] Placée en face de l'âtre embrasé, entre les deux soupeurs, le feu du foyer incendiait sa joue pâle d'ordinaire, et aussi le feu de sa pensée! Son œil distrait ne quittait pas le canon d'un fusil de chasse qui

⁵³⁹ Id., pág. 602.

⁵⁴⁰ Id., pág. 642.

⁵⁴¹ Id., pág. 659.

⁵⁴² Id., pág. 662.

luisait doucement au-dessus du manteau de la cheminée, là où, d'ordinaire, les paysans mettent leurs armes »⁵⁴³.

Todo ocurre como si Jeanne alimentara la llama de su deseo, comparable al de la chimenea. Tras el encuentro con Jéhoël en casa de la Clotte, la llama se instala de forma definitiva en su cara, pero necesita alimentarse de otro fuego, y esta vez, es el que ilumina el rostro del cura, que sirve de catalizador:

« Sur sa pâleur sortaient de partout des taches rouges, un semis de plaques ardentes. [...] A chaque mot, à chaque geste de l'abbé, apparaissaient ces taches effrayantes. Il y en avait sur le front, aux joues. Plusieurs se montraient déjà sur le cou et sur la poitrine, et c'était à croire, à tous ces désordres de teint, que maître Tainnebouy avait raison avec sa grossière physiologie, et qu'elle avait *le sang tourné* »⁵⁴⁴.

Este elemento ígneo expresa su poder vital, por esta razón, su naturaleza es específicamente sanguínea, cuya cara se convierte en un « masque rouge de sang extravasé »⁵⁴⁵. El líquido se propaga mejor en el cuerpo de la heroína, sometida a su pasión⁵⁴⁶, y en el que la sangre se transmuta en fuego. Otras heroínas se encuentran en la misma situación que Jeanne, como La Púdica, Aimée de Spens..., y por muy puras que parezcan, intuyen el pecado.

3.4.2.2. La sangre

El fuego nos va a permitir profundizar aún más sobre la temática de la sangre. La presencia del rojo obedece a un movimiento loco de provocación y de entusiasmo, que desencadena el júbilo y la efervescencia de la pasión. La sangre es energía, Brassard hierve de deseo y este anhelo es el que hierve los sentimientos de Ryno hacia Vellini el día de su separación. La sangre se convierte en sentimiento, y su simbología, sangre de cuerpos enfermos o torturados, sangre de heridas voluntariamente infligidas, expresa la marca satánica de la pasión y de la

⁵⁴³ Id., pág. 630.

⁵⁴⁴ Id., pág. 645.

⁵⁴⁵ Id., pág. 658.

⁵⁴⁶ La poética de la llama se convierte en una « poétique du sang; [...] une poétique du drame et de la douleur ». MOUNIER-DAUMAS, D.: *Un univers de la stérilité*, Revue des Lettres Modernes, nº10, 1977, pág. 29.

sexualidad. La sangre es utilizada como hilo conductor, uniendo estrechamente a los amantes, pues el ser dolorido sangra realmente y su destino depende del desarrollo de los acontecimientos. La noche en que Ryno y Hermangarde, cabalgando en el páramo de Haie d'Hectot, se cruzan con Mme de Mendoza, Hermangarde profetiza su desgracia: « A elle, il semblait que c'était le sang de son cœur qui ruisselait ainsi et tombait dans le sable »⁵⁴⁷. En el primer encuentro entre los dos amantes, Vellini, nerviosa, se corta con un vaso que rompe ante la presencia de su futuro amante; este accidente no es fortuito. En el segundo encuentro, en el « Bois de Boulogne », la heroína imprime físicamente al protagonista la impronta de su posesión con un « sanglant sillon »⁵⁴⁸, provocado por su fusta sobre el rostro de su perseguidor. Finalmente, sucede la escena en la que Ryno hubiera podido morir tras el duelo con el marido de Vellini, Sir Annesley. Herido, casi inconsciente, Vellini chupa su herida para evitar que fuera mortal, y por este pacto, digno de vampiro, Vellini administra vida a su amante. En el capítulo que se titula « Sang pour sang », la heroína propone a su amante intercambiarse la sangre para consagrar un amor eterno. En esta escena, la sangre



Rencontre de Vellini et Ryno dans le Bois de Boulogne, *Un Prêtre Marié*

tiene una función oral y, a partir de este momento, este lazo de sangre será más impetuoso que todas las tentativas de romperlo, ni el matrimonio de Ryno con Hermangarde consigue destruirlo:

« J'ai donc bu de ton sang! – ajouta-t-elle avec une inexprimable fierté de sensuelle tendresse. – Ils disent, dans mon pays, que c'est un charme... que quand on a bu de sang l'un de l'autre, rien ne peut plus séparer la vie, rompre la chaîne de l'amour. Aussi veux-je, Ryno, que tu boives de mon sang comme j'ai bu du tien [...]. Elle l'enfonça [le stylet] avec une résolution souveraine. Un flot de pourpre

profond inonda son bras bistré.

« -Tiens! bois! » me dit-elle.

Et je bus à cette coupe vivante qui frémissait sous mes lèvres. Il me semblait que c'était du feu liquide, ce que je buvais! »⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Op. cit., tomo I, pág. 410.

⁵⁴⁸ Id., pág. 289.

⁵⁴⁹ Id., págs. 299-300.

La sangre bebida por Ryno y Vellini es una de las imágenes favoritas del escritor, utilizada también en el vaso de sangre bebido por Mlle de Sombreuil y, por extensión imaginaria, el que bebió Aimée de Spens para salvar a Des Touches. Ingerir sangre significa amor eterno, pero es un amor ambivalente, no sólo es un amor que procura felicidad, sino que causa desgracia y dolor. La llamada de la sangre es poderosa para Vellini, cree en su encanto y hechiza al amante que, escéptico a este encanto, se somete a su voluntad, a « cette communion sanglante »⁵⁵⁰. El autor hace intervenir una dimensión sobrenatural para explicar las relaciones amorosas entre ambos. Las escenas de sangre, provocadoras en esta novela, como en muchas otras, forman un conjunto



Chaumière de Vellini à Carteret dans *Une Vieille Maîtresse*

coherente. Las mejillas de Vellini saben comunicar la fuerza del deseo, igual que lo hiciera la sangre de su padre: « le toréador, bouillonnait dans ses joues d'ambre devenues écarlates »⁵⁵¹. La heroína escribe una carta a su amante y, por falta de tinta en su cabaña de Carteret, utiliza su sangre como medio de expresión:

« Ces lignes, tracées avec du sang, - car Vellini n'avait point trouvé d'encre dans la cabane des pêcheurs où elle s'était retirée, et, pour en faire, elle s'était piqué une veine avec l'épingle de ses cheveux »⁵⁵².

Ryno, destrozado por el remordimiento y el sufrimiento, le pide sosiego y, ella, cortándose una vena con los dientes, se lo ofrece, marcándolo en la frente. El rostro teñido de sangre seca lo delata ante su mujer, y la señal de su crimen es evidente, por lo que el amor de Hermangarde muere para siempre. La llamada de la sangre es inminente, el héroe no consigue deshacerse de ella, pero la amante afirma: « Ce n'est pas moi, Ryno, c'est le sort, c'est le sang! »⁵⁵³ Esta pasión, nacida y alimentada en la sangre, se apaga en esta sustancia.

⁵⁵⁰ Id., pág. 322.

⁵⁵¹ Id., pág. 273.

⁵⁵² Id., págs. 457-458.

⁵⁵³ Id., pág. 473.

La imagen obsesiva de la sangre vertida surge en el momento en que el amor franquea la normalidad y llega a su paroxismo. En *Ce qui ne meurt pas*, la imagen de la herida carece de la tonalidad sacrílega y frenética del relato anterior, pero traduce un cambio de relaciones entre las parejas. Allan quiere abandonar el castillo de Saules después de confesar su amor a Mme de Scudemor, pero sufre una fiebre cerebral de la que se desvanece y, al caer, tropieza contra un mueble y se hiere:

« En tombant de sa hauteur, le front du jeune homme avait rebondi, fracassé, sur l'angle d'une table de marbre, et sa blessure avait répandu beaucoup de sang »⁵⁵⁴.

Sintiéndose responsable de este acto, Mme de Scudemor lo cuida y, durante este período, su piedad condiciona la relación de la pareja. El amor de Camille hacia Allan deja de ser feliz e inocente y, para exaltar su pasión, desea que Allan hubiera sido su hermano de verdad, esto es, ser « son incestueuse sœur »⁵⁵⁵. En el transcurso de un paseo con ella, Allan, sintiéndose culpable de traicionar a Mme de Scudemor, le habla de su madre, expresándole que tienen los ojos parecidos. Presa de los celos, Camille intenta saltarse los ojos con un punzón y se hiere en el ángulo del ojo: « Elle ne permit à son amant d'essuyer la trace sanglante qu'avec ses lèvres. Il la pansa avec des baisers »⁵⁵⁶. El motivo de la herida acompaña siempre a un momento clave de pasión. Poseer una ingente cantidad de sangre en las venas, implica que el escritor nos brinde la explicación de los movimientos apasionados de sus héroes. La ebullición de la sangre incita a la furia, que va acompañada de una especie de amenaza. Toda fascinación es ambigua y el poder de la sangre, expresión de la vida, puede ser agente de destrucción. A sus dieciocho años, Camille, rebelde a su madre y a Allan, siente como su sangre choca contra sus arterias, « [les] gonflant à les rompre »⁵⁵⁷. Allan, obligado a ocultar su amor por piedad a Camille, tiene « le cœur qui saigne dans le silence »⁵⁵⁸. Pero el corazón no es el único que sangra en la pasión, también participan otros órganos más profundos: el alma y las entrañas: « une voix des entrailles, quand les entrailles saignent: Pourquoi me repousses-tu Allan? »⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ Op. cit., tomo II, pág. 443.

⁵⁵⁵ Id., pág. 585.

⁵⁵⁶ Id., pág. 588.

⁵⁵⁷ Id., pág. 599.

⁵⁵⁸ Id., pág. 480.

⁵⁵⁹ Id., pág. 560.

Para el autor, la sangre es originalmente la materia del exceso pasional; aún así, el héroe quiere « *goûté du fruit de l'arbre des passions* »⁵⁶⁰. La sangre, agente de vida y de muerte, es una materia ambivalente, posee el doble aspecto de la atracción y de la repulsa. Muerta Yseult, Barbey se identifica con Allan, que quiere extirpar de él la pasión que le da vida y lo consume a la vez. Cuando el ser amado es amenazado por la vejez o la muerte, el amante invoca a la sangre para rejuvenecerlo o para salvarlo. La vida que posee Allan la quiere compartir con su amada a través de una transfusión, pero « *la chaîne brisée et sanglante qui pendait derrière [lui]* »⁵⁶¹, sigue encadenándolo. La novela acaba con una confidencia a su amigo André en la que expresa su fracaso: « *O mon ami, je trouvai bien des résistances, bien des murmures, bien du sang qui se remit à couler et que je croyais n'avoir plus!* »⁵⁶²

Los héroes « aurevilliens » poseen una naturaleza violenta y sensual para vivir únicamente de un sueño tan bello. Tigres sedientos de sangre, experimentan pasiones devoradoras e insaciables:

« *Quand la passion a goûté une fois à ce qu'elle désire, c'est comme le tigre qui a mis sa langue au sang: il faut qu'en en boive! Il faut qu'il en fasse couler des torrents, à travers son vaste gosier allumé comme un four* »⁵⁶³.

En *Un Prêtre Marié*, el primer encuentro entre Néel y Calixte se caracteriza por una herida. Néel, sin saber quien era el nuevo dueño del castillo, se pronuncia injuriosamente contra Sombreval, que reacciona golpeando el caballo del joven, éste cae y se hiere. Calixte atiende su herida y, a partir de este instante, nace el amor hacia el herido. La heroína, sin querer, pero sin hacer nada para evitarlo, engendra un amor imposible. Cuando muere, Néel se convierte en el verdugo de su cuerpo, quemando los pies de la que ha amado para intentar arrancar de este cadáver una última esperanza de vida. El sacrificio es mayor en la pasión de Sombreval, que consagra toda su vida a la búsqueda de una sustancia capaz de curar la enfermedad de su hija. Aspira a entregarlo todo, a dar su vida por la de Calixte: « *elle venait appuyer son pauvre front sur cette poitrine que*

⁵⁶⁰ Id., pág. 661.

⁵⁶¹ Id., pág. 660.

⁵⁶² Id., pág. 660.

⁵⁶³ Op. cit., tomo I, pág. 1153.

j'aurais ouverte, si mon sang lui avait fait du bien »⁵⁶⁴. El sufrimiento pasional y la Pasión de Cristo permiten un cierto número de imágenes adquiridas del registro « du sang mal versé »⁵⁶⁵. Las pasiones humanas, a partir de cierta intensidad, trascienden en la Pasión de Cristo, que, imaginada por Barbey, está siempre acompañada de la sangre vertida. En presencia de la hostia, Calixte, como santa Teresa de Jesús, percibía a Jesucristo « sous la forme visible et saignante de sa passion »⁵⁶⁶. Todo amor es sufrimiento y todo sufrimiento, en Barbey, llama sustancialmente a la sangre: « l'empressement que nous avons de vous revoir, ô vous que nous aimons et dont le destin est de faire saigner toujours quelque chose »⁵⁶⁷.

Aimée de Spens, para salvar al protagonista, en *Le Chevalier Des Touches*, sacrifica su pudor, simbólicamente bebe el vaso de la vergüenza – de la sangre –, que lo salva, pero ella se pierde para siempre. El rubor que la invade es la señal de un sacrificio, pues la valerosa sangre que provee vida a Des Touches es también vaso de vergüenza.

En *L'Ensorcelée*, la relación de la sangre y de la pasión choca por su permanencia, Jeanne Le Hardouey sucumbe a una fascinación infernal, observando las cicatrices en el rostro del cura. La heroína se suicida, no puede conseguir su pasión, pero su cuerpo no se marcha intacto a la eternidad. El cadáver sufre un último ultraje: el pastor sierra sus cabellos con « le seul instrument qu'il eût sous la main, de cette *allumelle* qu'il avait »⁵⁶⁸ para conseguir un talismán.

El tema novelesco – y romántico – que representan estas enamoradas abandonadas (Jeanne Le Hardouey, Mme de Anglure, Mme de Mendoze, Dlaïde Malgy...), devoradas por la pasión y muriendo de consunción, tiene un sentido profundo. Esta pasión les lleva a la condena y la viven en un contexto social aburrido e hipócrita. Inspirándose del « romanticismo negro », al autor le gusta mostrar, por imágenes macabras y simbólicas, el último desenlace del amor. Tantas rupturas existen por fracasos matrimoniales que tienen causas precisas, las más relevantes son la edad (Yseult y Allan), el sacrilegio (Sombreal y su mujer),

⁵⁶⁴ Id., pág. 1013.

⁵⁶⁵ Id., pág. 974.

⁵⁶⁶ Id., pág. 1198.

⁵⁶⁷ Id., pág. 1172.

⁵⁶⁸ Id., pág. 696.

las relaciones incestuosas (Julien y Marguerite de Ravalet). Pero las parejas se deterioran también por la incomunicación, la pasividad, la ociosidad, la lasitud... Para Barbey, el amor no existe en el matrimonio, es una simple parodia, una aparente aventura de la que se tiene falsas consecuencias. Sus heroínas, excepcionales y crueles, pierden su carácter individual, y las pasiones son llevadas a su paroxismo: la de Alberte o de la Rosalba, que provocan el drama, o la de Hauteclair y de Mme de Stasseville, que las empuja al crimen. Todo parece indicar que d'Aurevilly haya puesto todas las incompatibilidades posibles para que la pasión fuera fatídica. En este universo « aurevillien », el amor feliz no existe, en consecuencia, los personajes saben que tienen que morir, lo aceptan y se destruyen.

3.5. SADISMO

Un siglo atrás, la corriente de Sade recorre secretamente este periodo, y todos los escritores lo disimulan, excepto unos pocos (Balzac, Frédéric Soulié y Eugène Sue). La influencia de Sade, en Barbey, ha atormentado a sus contemporáneos⁵⁶⁹, Zola es el que más ha insistido sobre sus tendencias sádicas. La crueldad y el sadismo quedan evocados por el narrador ante María por la asfixia de Desdémona en *Le Cachet d'Onyx*, « dont l'idée seule vous fait rejeter en arrière votre jolie tête comme si la hache vous l'abattait par devant »⁵⁷⁰. Este tema se encuentra explícitamente desarrollado en un texto contemporáneo de *Une Page d'Histoire*: « les deux incestueux [Ravalet] couchèrent sous la hache leurs belles têtes »⁵⁷¹. Calixte es comparada a Anne de Boleyn y Ryno entiende « que Caligula tranchât la tête de sa maîtresse pour voir ce que cette tête cachait »⁵⁷². La cabeza cortada de Charlotte Corday es comparada a la de la Clotte: « comme la tête coupée de Charlotte Corday qui rouvrit les yeux quand le soufflet du bourreau souilla sa joue virginale »⁵⁷³.

⁵⁶⁹ Huysmans justifica la similitud de Barbey con el marqués de Sade en el siguiente fragmento: « Dans *Un Prêtre Marié*, les louanges du Christ dont les tentations avaient réussi, étaient chantées par Barbey d'Aurevilly; dans *Les Diaboliques*, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme, [...] il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration toute idéale, toute chrétienne [...] ». MOUNIER-DAUMAS, D.: *Un univers de la stérilité*, op. cit., pág. 29.

⁵⁷⁰ Op. cit., tomo I, pág. 4.

⁵⁷¹ Op. cit., tomo II, pág. 372.

⁵⁷² Op. cit., tomo I, pág. 303.

⁵⁷³ Id., pág. 707.

Ciertos personajes, sobre todo los más fuertes, ilustran una conducta masoquista; Sombreval, volviendo a su pueblo, consigue la desgracia para él y para su hija; la duquesa de Sierra-Leona sacrifica su propia vida para dar sentido a su venganza, y el descubrimiento de un anillo explica el destino de Lasthénie que, en su naturaleza, es idéntico al de la duquesa. Ambas no pueden escapar a sus perseguidores (un marido, una madre), sólo la muerte las libera.

La tragedia conviene buscarla en la explicación de ciertas escenas de violencia sádica como las venganzas de Dorsay o del mayor Ydow, escenas donde la crueldad es presentada como un genuino elemento de horror. La escena del « cachetage » de una mujer por un amante celoso la hallamos curiosamente en los dos extremos de la obra de Barbey: en su primer relato, *Le Cachet d'Onyx*, y en *À Un Dîner d'Athées*, la penúltima de *Les Diaboliques*. En un primer acercamiento, entrevemos una aplicación rigurosa de la ley del talión: la mujer es castigada por donde ha pecado: « Sois punie par où tu as péché, fille infâme! »⁵⁷⁴, exclama Ydow, y, sobre todo, en la versión de *Le Cachet d'Onyx*, se trata de una toma de posesión absoluta.

El ser humano ejerce deliberadamente su poder sobre otro sujeto a fin de pervertirlo, tanto moral como físicamente. En *Le Cachet d'Onyx*, Auguste Dorsay es un dandi, verdugo de mujeres, cuya alma es mediocre y vulgar, incapaz de sentimiento profundo, y a quien no se le ha conocido ninguna pasión verdadera. Sus conquistas reavivan su vanidad, a su amada le prodiga todas las apariencias del amor, mas ella le devuelve un amor verdadero. Débil y enamorada, advierte que no es correspondida, distrae su sufrimiento saliendo, y todo el mundo piensa que Dorsay será pronto sustituido. Cuando le indican que Hortense se relaciona con un oficial de Hussards, no manifiesta ninguna emoción aparente, pero se siente herido y afectado en su vanidad por unos celos terribles. Para que no pertenezca a nadie y ante un estado próximo a la muerte, Dorsay se aprovecha para lograr su sadismo deshumanizado hasta el punto de que se convierte en un monstruo satánico. El instrumento de tortura que utiliza es fascinante: un sello de ónice en el que el mismo protagonista grabó una misteriosa inscripción de amor. Cuando la víctima ve envuelto este sello de cera fundida con la llama de una vela, desprende un grito de agonía. Lo que confiere sentido a esta escena de castración es la sonrisa de Dorsay ante las admirables formas que va a martirizar:

⁵⁷⁴ Op. cit., tomo II, pág. 226.

« Il prit sur la table à écrire la cire argent et azur et un cachet [...]. Le cachet où était artistement gravée une mystérieuse devise d'amour, était un superbe onyx que lui, Dorsay, avait donné à Hortense dans un temps où la devise ne mentait pas. Il présenta à la flamme de la bougie la cire odorante, qui se fondit toute bouillante, et dont il fit tomber les gouttes étincelantes là où l'amour avait épuisé tout ce qu'il y avait de nectar et de parfums [...]. Dorsay [...] imprima sur la cire bleue et pailletée qui s'enfonçait dans les chairs brûlées le charmant cachet à la devise d'amour »⁵⁷⁵.

Esta agresión tiene la finalidad de obstruir las vías genitales que otros podrían aprovechar, pero Hortense sobrevive a este suplicio:

« Elle n'a pas eu le courage de se tuer; et elle n'est pas devenue stupide [...]. Son mari, depuis, ne lui a pas adressé une parole. Il vit sous ses yeux avec une femme de chambre qu'il n'est pas permis à Mme de *** de gronder quand elle lui manque de respect »⁵⁷⁶.

Hortense no muere, pero se somete al silencio atormentado de su marido y soporta su relación de adulterio con una sirvienta. No sabemos nada acerca de Dorsay, mas, como manifiesta el narrador de esta novela, la venganza de Othello sobre Desdémona fue menos horrible que la de Dorsay.

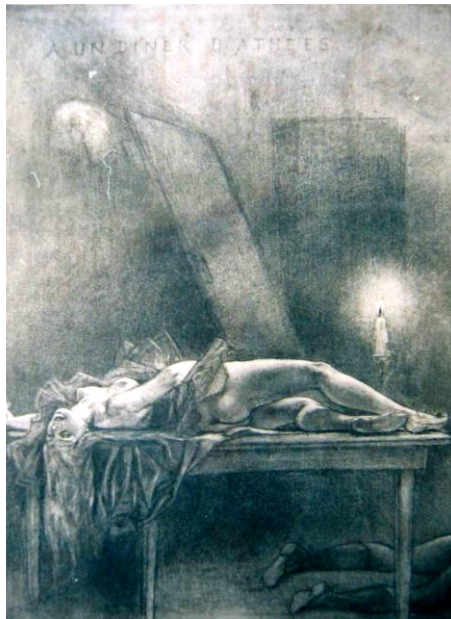
En la escalada de crueldad, el autor prosigue con otra escena análoga en la que nos transporta al paroxismo del horror. Recordemos la escena del mayor Ydow y de la Rosalba, que niegan a su hijo: aspecto melodramático, escena inverosímil, es difícil imaginar a un padre y a una madre arrojándose el corazón de su hijo. En esta escena, subrayamos la angustia y el horror del testigo Mesnilgrand que asiste como rival enamorado. No puede presenciar la escena, está oculto en el armario, pero la describe como si la viera: « C'est la première fois que si hideuse chose se soit vue! un père et une mère se souffletant tour à tour le visage avec le cœur mort de leur enfant! »⁵⁷⁷ El horror se manifiesta cuando utilizan el corazón como un arma irrisoria que poseen alternativamente, su sadismo los conduce al masoquismo. Escena violenta, oída por el testigo, que expresa una dramatización de la

⁵⁷⁵ Op. cit., tomo I, págs. 19-20.

⁵⁷⁶ Id., pág. 20.

⁵⁷⁷ Op. cit., tomo II, pág. 225.

realidad percibida. Los dos amantes demuestran que el amor induce a una violencia agresiva, cuando profanan el corazón de su hijo muerto. La carta sobre la mesa es la causa de las sospechas de infidelidad, y el rechazo a entregársela desencadena la voluptuosa lucha que horroriza al narrador: « J'entendis les froissements et les piétinements d'une lutte entre eux »⁵⁷⁸. Finalmente, vierte cera en ebullición en la vagina de su mujer y utiliza la empuñadura de su sable como un sello. Los mismos motivos mueven al mayor a reproducir la escenificación de Dorsay:



La Rosalba dans *À Un dîner d'Athées*

« La Pudica, terrassée, était tombée sur la table où elle avait écrit, et le major l'y retenait d'un poignet de fer, tous voiles enlevés, son beau corps à nu, tordu comme un serpent coupé, sous son étreinte [...]. Cette table à écrire, la bougie allumée, la cire à côté, toutes ces circonstances avaient donné au major une idée infernale, - l'idée de cacheter cette femme, comme elle avait cacheté sa lettre [...] le pommeau de son sabre qu'il enfonçait dans la cire bouillante »⁵⁷⁹.

Esta acción obliga a la Púdica a emitir un grito «comme d'une vulve de louve, tant il était sauvage!»⁵⁸⁰ A la similitud

de estos actos de lacrar literalmente el sexo femenino, se añaden dos detalles parecidos: « la cire bleue argent et azur »⁵⁸¹ de la primera novela, que reaparece como « la cire bleue pailletée d'argent », y el estado doloroso de las dos víctimas, descrito por la misma metáfora de una serpiente partida en dos⁵⁸². En este relato, el sadismo llega a un paroxismo indescriptible, la lucha entre el mayor y su compañera, con el corazón del niño, es fruto de la cólera, pero la escena de

⁵⁷⁸ Id., pág. 223.

⁵⁷⁹ Id., pág. 226. Esta escena no es inventada por Barbey. Armand Le Corbeiller afirma: « L'acte fut réellement perpétré sur une grande dame de l'ancien régime ». Mme de Saint-Sulpice sufrió en manos de su amante el conde de Charolais el mismo acto con un petardo. LE CORBEILLER, A.: *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Malfrère, 1939, pág. 360. Esta escena tuvo que impresionar a Barbey cuando la utiliza en sus dos relatos.

⁵⁸⁰ Id., pág. 226. Este grito de agonía lo reproduce Hortense en *Le Cachet d'Onyx*, herida del mismo modo que su compañera.

⁵⁸¹ Op. cit., tomo I, pág. 19.

⁵⁸² H. Schwartz estudia estas dos obras al mismo tiempo y afirma: « La scène finale de *À Un Dîner d'Athées* apparaît [...] comme un coup de tonnerre, brusque et choquant, qui fait voir l'abomination insondable de deux criminels avec lesquels il est impossible de sympathiser ou de compatir. *Le Cachet d'Onyx* se termine sur un crime qui dévoile l'enfer moral des deux protagonistes ». SCHWARTZ H.: *Idéologie et art romanesque chez B. d'A.*, Munich, Fink, 1971, págs. 183-184.

mutilar sus partes más íntimas es uno de los espectáculos más bellos en cuanto a sadismo se refiere. El amante, refugiado en un armario, sale de su escondite y mata al marido traicioneramente: « je lui plongeai mon sabre jusqu'à la garde dans le dos, entre les épaules, et j'aurais voulu lui plonger ma main et mon bras avec mon sabre à travers le corps, pour le tuer mieux! »⁵⁸³ Esta horrible escena nos remite a una sodomía simbólica, acto observado por Claudine Herrmam⁵⁸⁴. Esta fascinación por el castigo corporal se debe a razones personales⁵⁸⁵, así lo explica J. H. Bornecque.

Existe más perversidad y sadismo en Dorsay que en Ydow: el primero no ama a su compañera, pero es amado por ésta; para el segundo, existen circunstancias atenuantes: amaba a la Rosalba, que lo engañaba ultrajosamente. En ambos casos, el sadismo es abominable y sólo se pueden encontrar actos de este tipo en escenas descritas por Sade, sobre todo en *La philosophie dans le boudoir*⁵⁸⁶.

En *Le Dessous de Cartes*, la condesa de Tremblay y Marmor resultan ser dos personajes sádicos, igual que la Púdica y el mayor Ydow. El sadismo expresa agresividad en busca de un equilibrio entre dos voluntades contradictorias: destruir al prójimo y conservarlo, cuya defensa se pone al servicio de la destrucción. En el crimen, el sadismo conserva su aspecto propio durante la fase que precede al asesinato. El tema de la destrucción está diseminado en todo este relato, pues existe equivalencia entre la vida y una partida de whist.

El corazón, símbolo de la vida y del amor, constituye un valor sagrado, y al escritor le place destacar escenas en las que este símbolo es atrocemente profanado. Los corazones « aurevilliens » se someten frecuentemente a fuertes pruebas, se rigen por una dialéctica devoradora, llevándonos a escenas de

⁵⁸³ Op. cit., tomo II, pág. 226.

⁵⁸⁴ Claudine Herrmam observa en el asesinato de Ydow por Mesnilgrand, que lo mata por la espalda « une sodomisation symbolique ». HERRMAM C.: *Les voleuses de langues*, Ed. Les Femmes, Paris, 1976, pág. 46.

⁵⁸⁵ Louise, la prima del autor, el único amor de su vida, se casará con un burgués, por lo tanto, el amor imposible llevará a Barbey a vengarse de las mujeres martirizándolas a su manera: « Quand, hanté par les bagues, il ne préfère pas à la cire cruelle du *Cachet d'Onyx* l'atroce poison d'ironie distillé par *La Bague d'Annibal*, il tente de se venger aussi des cauchemars en faisant de la cruauté musique et en donnant au sang la couleur extasiée du lilas, *Léa* ». BORNECQUE, J. H.: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aureville*, Caen, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1969, pág. 14.

⁵⁸⁶ Dolmancé, un libertin typiquement sadien, aide Eugénie à coudre et fermer le sexe et l'anus de la mère D'Eugénie. SADE: *La philosophie dans le boudoir*, Gallimard, coll. Folio, 1976, págs. 283-285.

canibalismo, sobre todo en *Les Diaboliques*. La condesa de Savigny, con respecto a su marido, arguye: « il est digne de tous les échafauds! Mais, lui, je lui mangerais le cœur! »⁵⁸⁷ En *À Un Dîner d'Athées*, la escena de profanación del corazón del niño tiene un lugar en el pasado. Barbey llega hasta los límites del horror, y la monstruosidad de los personajes puede llegar a tal arrebato. El duque de Sierra-Leona, después de haber hecho estrangular al amante de su mujer, se abandona a un delirio frenético sin nombre: arrancarle el corazón para entregárselo a sus perros salvajes. Las declaraciones de la narradora a Tressignies son muy elocuentes: « J'aurais communiqué avec ce cœur, comme avec une hostie. N'était-il pas mon Dieu?... La pensée de Gabrielle de Vergy, dont nous avons lu, Esteban et moi, tant de fois l'histoire ensemble, avait surgi en moi »⁵⁸⁸.

El motivo del corazón devorado pertenece a la mitología de la literatura medieval⁵⁸⁹, y no es un hecho aislado en la obra « aurevillienne ». La terrible visión fantástica que el pastor impone a Le Hardouey, en la que observa en un espejo cómo su mujer y el maldito cura asan su propio corazón aún palpitante, lo conduce a obsesionarse hasta llegar al acto criminal:

« Cette broche qui tournait, ce cœur qui cuisait ne quittaient pas sa pensée; il les voyait toujours. Oui, il sentait réellement la pointe du couteau de Jeanne dans son cœur vivant, comme cela avait eut lieu dans le miroir, et il tressautait sous les coups dardés du couteau, comme ce cœur rouge tressautait au feu sur son pal! »⁵⁹⁰

Por fin, irrumpiendo en la casa del cura y examinando la chimenea, comprueba que la comida se efectuó bajo la imagen totémica de Cristo, al que castiga golpeándolo y arrojándolo al fuego:

⁵⁸⁷ Op. cit., tomo II, pág. 119.

⁵⁸⁸ Id., pág. 252. Gabrielle de Vergy es una fuente ideal para Barbey y sabemos que en 1836 asiste a una representación de Gabrielle de Vergy (*Premier Memorandum*, id., pág. 742). Pero no es la única fuente de interés para el tema del corazón devorado. Conocía seguramente el relato atribuido a J. Sakesep. El corazón embalsamado del hijo de Rosalba recuerda el del « châtelain de Couci » devuelto en el mismo estado a su dama después de su muerte en las Cruzadas.

⁵⁸⁹ En Francia existen dos casos: *Le Roman du castelain de Couci et de la Dame du Fayel*, compuesta a finales del siglo XIII y atribuida a Jakemon Sakesep. Esta leyenda inspiró a Belloy en 1777, cuya protagonista es Gabrielle de Vergy. Ambas obras relatan la misma historia: un marido engañado mata a su rival, le arranca el corazón y obliga a su esposa culpable a comérselo.

⁵⁹⁰ Op. cit., tomo I, pág. 682.

« Oui, - dit-il, se croyant seul et parlant haut, comme dans les préoccupations terribles, - v'là le feu dans lequel ils ont fait cuire mon cœur, et c'est sous ce crucifix qu'ils l'ont mangé! Et, d'un coup de son pied de frêne, il frappa le crucifix avec furie, l'abattit, et l'ayant poussé dans les cendres, il sortit en poussant des jurements affreux »⁵⁹¹.

Constatamos que esta primera intrusión del mito se desarrolla en un contexto invertido: los dos amantes simbólicos devoran el corazón del marido. En efecto, Barbey señala la desacertada unión matrimonial entre Jeanne y Le Hardouey.

Otra variante digna de mención se desarrolla en *Le Chevalier Des Touches*, cuando el narrador evoca a Hocson, la carcelera del héroe, que comete un acto sádico:

« On avait dit, entre le haut et le bas, qu'elle avait été poissarde au faubourg de Bourg-l'Abbé, à Caen, et qu'elle avait goûté au cœur de M. de Belzunce, quand les autres poissardes de Bourg-l'Abbé et de Vaucelles avaient, après l'émeute où il fut massacré, arraché le cœur à ce jeune officier et l'avaient dévoré tout chaud »⁵⁹².

Esta escena frenética, imaginaria, pero descrita como real, confirma el odio engendrado por la muerte de su hijo: « La Hocson avait eu son fils tué par les Chouans non pas tué au combat mais après le combat »⁵⁹³. Caído en una emboscada, los « Chouans », después de enterrarlo vivo hasta el cuello, tienen la horrenda idea de jugar una partida de bolos con hierros.

Parece que Barbey se siente atraído por lo que se marchita, se debilita como Joséphine de Alcy « un peu jauni », el labio « malade et épuisée »⁵⁹⁴, comparada a Léa. Esta última es un extraordinario estudio de los poderes eróticos de la muerte lenta, de la depravación. *Ce qui ne meurt pas* desarrolla Léa, las dos obras podrían estar invocadas por Sade; por supuesto, Allan no asesina a Mme de Scudemor (Réginald mata a Léa), pero está enamorado de su agonía. Al escritor le sastiface la edad ambigua en la que se saborean las promesas de la disolución,

⁵⁹¹ Id., págs. 684-685.

⁵⁹² Id., pág. 809.

⁵⁹³ Id., pág. 812.

⁵⁹⁴ Id., págs. 142-143.

Yseult previene a Allan: « Il y a au fond de cette beauté que vous aimez, comme au fond du bonheur dont la jouissance vous est si présente, un germe de mort que demain peut tout à coup développer »⁵⁹⁵. En vez de ponerlo en guardia, lo atrae cuyo deseo sexual está cerca de la muerte:

« On ne dit pas que des baisers mourants valent mieux que des baisers qui vivent, et qu'il est une volupté funèbre et désespérée – meilleure que les voluptés de la vie – à goûter sur la terre de la fosse, déjà creusée pour qui doit bientôt y descendre »⁵⁹⁶.

Conducta sádica en la que encuentra placer en su destrucción, cuya muerte arrastra también al joven:

« Enfant gâté, tenace, impérieux, il trouvait un plaisir d'inaccoutumance (et ces plaisirs sont les plus vifs) à se soumettre, à s'humilier, à ramper bien à plat-cœur sous le brodequin de Mme de Scudemor, et ce plaisir d'être dominé par elle rendait plus troublantes encore les impressions qui s'adressaient à ses sens et les enflammait jusqu'au délire »⁵⁹⁷.

Este fragmento contiene un himno al masoquismo y, posiblemente, una complacencia en la humillación y en la destrucción: « Mon Dieu! comme elle me tuerait bien! »⁵⁹⁸, suspira el héroe.

Cuanto más golpea Vellini a Ryno en *Une Vieille Maîtresse*, éste la ama más. Barbey ofrece a la mujer el papel del macho dominador en un intercambio de sexos, atrayente para el hombre, el cual prueba los placeres de la esclavitud. Vellini es sultán de Ryno y, comparativamente, Rosalba del harén militar; Clorinda es más fuerte que Tancredo, Hauteclaira dobla varias veces su espada en el corazón de Savigny; así pues, el dominador quiere ser dominado.

En *L'Ensorcelée*, el albergue del « Taureau rouge » pertenece a una mujer sin marido. Una campana, que no se percibía desde este lugar, suena anunciando cierto infortunio: « Cinq bleus, sortis à pas de loup de la forêt en face,

⁵⁹⁵ Op. cit., tomo II, pág. 472.

⁵⁹⁶ Id., pág. 445.

⁵⁹⁷ Id., pág. 408.

⁵⁹⁸ Id., pág. 503.

s'étaient arrêtés sur le bord du chemin »⁵⁹⁹. Entren al albergue, la emprenden con ella hasta el punto de que la agresión que pretendían utilizar los induce al sadismo: « Tu mériterais que je te fisse fusiller, ou que mes camarades et moi rôtiissions avec les planches de ton baquet les manches à balai qui te servent de jambes! »⁶⁰⁰; esta declaración toma forma cuando « l'un deux lui envoie un coup de crosse de son fusil dans les reins »⁶⁰¹. Bajo las órdenes del sargento, ésta se ve sometida al mismo acto sádico que Hortense y la Rosalba:

« Empare-toi de cette vieille sorcière [...] et fais-lui un bâillon de la poignée de ton sabre [...]. Quand elle vit venir le bleu à elle, elle voulu prendre un tison allumé dans l'âtre, pour se défendre de l'outrageante aggression, mais avant qu'elle eût pu saisir l'arme qu'elle cherchait, il l'avait déjà terrassée, et il la contenait »⁶⁰².

Sin impedimentos físicos, realizan el coito, entendiéndolo como una sodomía con componentes sádicos. Existen situaciones en las que la mujer es agredida después de su muerte; el primer caso de sadismo, con una persona sin vida, es el llevado a cabo por un pastor con Jeanne, encontrada ahogada en un lavadero:

« Et il prit avec des mains frissonnantes le couteau dont il parlait, dans son bissac, l'ouvrit et le plongea impétueusement dans l'eau du lavoir. Il l'en retira ruisselant, l'y replongea encore. Jamais assassin enivré ne regarda sur le fer de son poignard couler le sang de sa victime comme il regarda l'eau qui roulait sur le manche et la lame de ce couteau ignoble et grossier. Puis, égaré, forcené, et comme délirant à cette vue, il l'approcha de ses lèvres, et, au risque de se les couper, il passa, sur toute la largeur de cette lame, une langue toute rutilante de la soif d'une vengeance infernale. Tout en léchant, il l'accompagnait d'un grognement féroce [...].

« C'est bon, cha! – C'est bon! » murmurait-il »⁶⁰³.

⁵⁹⁹ Op. cit., tomo I, pág. 592.

⁶⁰⁰ Id., pág. 593.

⁶⁰¹ Id., pág. 596.

⁶⁰² Id., pág. 596.

⁶⁰³ Id., pág. 691.

A este acto sucede otro en el que se aprecia un movimiento de coito o de masturbación: « Il se baissait sur le lavoir pour la puiser, et il se relevait et se baissait encore, et d'un mouvement si convulsif qu'on eût dit qu'il avait les trémoussements de la danse de Saint-Guy »⁶⁰⁴. A pesar de que el pastor haya conseguido sus fines, efectúa un gesto que es un crimen más: « avant de disparaître, l'horrible pâtre avait accompli sur le cadavre un de ces actes qui, quand ils ne sont pas un devoir pieux, sont un sacrilège. Il avait coupé les cheveux de Jeanne »⁶⁰⁵. El relato de las atrocidades llega al paroxismo, cuando la recuperación de las heridas de la Croix-Jugan se ve interrumpida por el martirio que unos hombres le infligen. Son cazadores, pero « [l]eur gibier à eux c'était de l'homme. Ils chassaient au Chouan »⁶⁰⁶, bandidos que sólo desean destruir, « [e]n un mot, c'était des traînards appartenant à ces bandes de chauffeurs alors si redoutées dans l'Ouest »⁶⁰⁷. Matarlo sería hacerle un favor, por lo que deliberan diez formas diferentes de torturarlo. El autor yuxtapone los verdugos y su víctima y, sin ningún tipo de indulgencia en sus actos, uno de los « Bleu » coge con sus uñas los ligamentos de la cara, obteniendo el siguiente resultado:

« Il marcha au lit du Chouan, et, saisissant avec ses ongles les ligatures de son visage, il les arracha d'une telle force qu'elles craquèrent, se rompirent et durent ramener à leurs tronçons brisés des morceaux de chair vive enlevés aux blessures qui commençaient à se fermer »⁶⁰⁸.

El sadismo perpetrado es de tal envergadura que la mujer se desmaya:

« On entendit tout cela plutôt qu'on ne le vit, car la nuit était tout à fait tombée, mais ce fut quelque chose de si affreux à entendre que Marie Hecquet s'évanouit. Un rugissement rauque qui n'avait plus rien de l'homme sortit, non plus de la poitrine du blessé, mais comme de la profondeur de ses flancs. C'était la puissance de la vie forcée par la douleur dans son dernier repaire et qui poussait un dernier cri »⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ Id., pág. 692.

⁶⁰⁵ Id., pág. 696.

⁶⁰⁶ Id., pág. 592.

⁶⁰⁷ Id., pág. 594.

⁶⁰⁸ Id., pág. 597.

⁶⁰⁹ Id., pág. 597.

A continuación, el execrable sargento anima a sus compañeros a finalizar la labor, espolvoreando de brasa la cara ensangrentada. A pesar de tales agresiones, el cura no muere, pero queda absolutamente desfigurado.

En *Un Prêtre Marié*, descubrimos el segundo caso en el que Néel, con la colaboración del cura Méautis, participa en la muerte de la heroína una vez fallecida: « L'abbé, qui avait la pudeur de la mort, avait rejeté le drap du lit sur la face de la trépassée. Mais Néel l'écarta par un mouvement brusque »⁶¹⁰. Tiene la tentación de besarla, pues en vida no pudo conseguirlo: « Fasciné, il se baissa ardemment vers ce front où il avait si longtemps désiré mettre ses lèvres, mais il se releva aussitôt »⁶¹¹. Un temor se apodera de él, « c'est que les médecins pouvaient se tromper et que Calixte n'était pas morte! »⁶¹² Para asegurarse de que yace sin vida, desencadena un acto muy utilizado por los campesinos para convencerse de que los muertos están bien muertos:

« [Néel] prit la barre du foyer et la plongea dans le feu de la cheminée. [...] Et il approcha le fer rouge de ces pieds qu'il ne voyait qu'à travers ses larmes. [...] Bourreau par tendresse, il s'enivrait de son action mêlée d'horreur et de volonté »⁶¹³.

El intento de reanimarla, esperando que el dolor suscitaría vida, es inútil. Sombreval confía en salvarla y se dispone a desenterrarla para cubrirla de besos. Ante tal escena, Néel se muestra « jaloux de cette douleur qui se repaissait de ce cadavre, dont il ne pouvait pas demander la moitié »⁶¹⁴. Tal es la locura del padre, que se precipita al estanque del Quesnay con su hija y se ahoga. Néel rescata el cadáver y realiza su deseo tan anhelado: « lui avoir donné sur son front humide et glacé ce premier et dernier baiser qu'il n'avait pas osé lui donner, quand morte, elle était tiède encore »⁶¹⁵.

El último caso de posesión, después de la muerte, sucede en *Le Rideau Cramoisi*. Una noche, durante los desenfrenos sexuales – entendidos como un

⁶¹⁰ Id., pág. 1203.

⁶¹¹ Id., pág. 1204.

⁶¹² Id., pág. 1203.

⁶¹³ Id., pág. 1205.

⁶¹⁴ Id., pág. 1217.

⁶¹⁵ Id., pág. 1221.

acto agresivo – la heroína queda malherida. El joven, tras reconocer los espasmos voluptuosos, descubre que estaba muerta:

« Quand je sentis cet horrible froid, je me dressai à mi-corps pour mieux la regarder; je m'arrachai en sursaut de ses bras, dont l'un tomba sur elle et l'autre pendit à terre, du canapé sur lequel elle était couchée »⁶¹⁶.

La ansiedad de la impotencia lo conduce a buscar signos de existencia, idénticos a los que Néel no encuentra en Calixte; para ello, busca una señal que le diera esperanza: « rien au poulx, rien aux tempes, rien aux artères carotides, rien nulle part... que la mort qui était partout, et déjà avec son épouvantable rigidité »⁶¹⁷. Como en los casos anteriores, y aplicando un remedio ancestral, después de muerta, vuelve a matarla en un acto sádico: « Je pris un poignard, et j'en labourai le bras d'Alberte à la saignée. Je massacrai ce bras splendide d'où le sang ne coula même pas »⁶¹⁸. Ante la inesperada muerte de la protagonista, Brassard intenta reanimar el mármol - Albertine - con un puñal, cuyos cortes son agresiones eróticas destinadas a despertar un ser petrificado. Los síntomas de inexistencia y el medio sádico utilizado traducen el deseo de destruir el objeto, que se resiste a los esfuerzos del sujeto para alcanzar su plenitud sexual (eyaculación):

« Ne sachant plus ce que je faisais, je finis par m'étendre dessus, le moyen qu'emploient (disent les vieilles histoires) les Thaumaturges ressusciteurs, n'espérant pas y réchauffer la vie, mais agissant comme si je l'espérais! »⁶¹⁹

El significado sexual del puñal es evidente y evoca irresistiblemente las tijeras en *Léa*, « car le ciseau a beau s'enfoncer dans ce marbre »⁶²⁰. El sexo es el que conmueve: « Et ces yeux battus, cette pâleur, ce corps malade, il les étreignait dans tous ses rêves des enlacements de sa pensée frénétique et sensuelle »⁶²¹. El sadismo se apodera de las presas mórbidas con mayor facilidad: la mujer pálida,

⁶¹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 51.

⁶¹⁷ Id., pág. 51.

⁶¹⁸ Id., pág. 52.

⁶¹⁹ Id., pág. 52.

⁶²⁰ Op. cit., tomo I, pág. 28.

⁶²¹ Id., pág. 32.

lánguida, tiene el don de exaltar el deseo. Léa muestra la cara y el cuerpo de la mujer enferma que se destruye progresivamente, y turba los sentidos de Réginald:

« Jamais la beauté d'une femme, quelque resplendissante qu'elle fût n'avait parlé un plus inspirant langage à son imagination que cette forme altérée et qui bientôt serait détruite. Involontairement, il se demandait s'il y a donc plus de poésie dans l'horrible travail de la mort que dans le déploiement riche et varié de l'existence? »⁶²²

El sadismo y el masoquismo son constantes en la obra de Barbey, y Mme de Ferjol representa perfectamente estas dos formas de desajuste psicológico: es verdugo y víctima a la vez. Dadas las convicciones crueles del escritor, actúa en el nombre de una posición extrema y, su sadismo, el de un ángel exterminador, según Pierre Tranouez, está al servicio del castigo divino. Deshonra a las vírgenes, que podrían casarse y procrear como Aimée de Spens, y si engendran, nacen niños muertos. Lasthénie, Herminie, Léa... son jóvenes que tienen una corta vida, y las que sobreviven, se convierten en frías.

4. LA DESTRUCCIÓN

Si existe una sola dinámica narrativa en el universo narrado de Barbey d'Aurevilly, es la de la destrucción; un hilo conductor que permite una mayor comprensión de las obras. El tema de la muerte subyace constantemente en cada relato, y la afinidad que el autor tiene con la muerte está ligada a los primeros momentos de su vida. En una carta a su amigo Trébutien, asevera:

« Je suis réellement né le jour des Morts, à deux heures du matin, par un temps du Diable. Je suis venu comme Fontenelle, je faillis mourir une heure ou deux après ma naissance [...]. Il paraît que le cordon ombilical avait été mal noué et que mon sang emportait ma vie dans les couvertures de mon berceau, quand une dame (mon premier amour secret d'adolescent) amie de ma mère, s'aperçut que je pâlisais et me sauva non des Eaux, comme Moïse, mais du sang, - autre fleuve où j'allais périr! La destinée est singulière! Une femme me sauvait pour

⁶²² Id., pág. 28.

que je l'aimasse treize ans plus tard [...]. Mais cette femme, vieille maintenant et qui n'a jamais rien su des ardeurs qu'elle m'a causées et dont physiquement j'ai failli mourir »⁶²³.

Su nacimiento, el día de los Muertos, ha marcado su destino y, obsesionado por este hecho, las referencias a su nacimiento, el día de los Santos, no son fortuitas. Aloys, el doble del autor, en *La Bague d'Annibal*, contempla su nacimiento como una paradoja:

« J'aime le paradoxe, il est vrai; ma naissance elle-même en fut un, ma mère m'ayant introduit dans le monde le jour où l'on célèbre la fête de tous ceux qui en sont partis, - fête d'héritiers, où nous semblons dire aux pauvres morts, s'ils nous écoutent: « Tenez-vous où vous êtes, agréez nos sentiments et restez-y! »⁶²⁴

En un comentario a su amigo, advierte que, en el personaje de Cinthry, en *Ce qui ne meurt pas*, había mitificado su nacimiento bajo el signo de la muerte. Allan expresa a Camille, en un tono pesimista, su idea de la predestinación:

« J'ai toujours cru que le jour de ma naissance, - t'ai-je dit que je suis venu au monde un jour d'hiver sombre et glacé, le jour de soupirs et de larmes que les Morts dont il porte le nom ont marqué d'une prophétique poussière? - oui, j'ai toujours cru que ce jour répandrait une funeste influence sur ma vie et sur ma pensée »⁶²⁵.

Prefería pensar que había sido elegido por el destino, y, cuando, ocasionalmente, se encontraba deprimido, sentía no haber muerto el día de su nacimiento. Esta impresión lo ha perseguido toda su vida, y Jacques Petit sostiene al respecto: « la peur de la mort paralyse le romancier »⁶²⁶. Su pánico es cada vez mayor conforme pasa el tiempo, de hecho, van desapareciendo personas íntimas: Anne, la hija de Saint-Maur en 1866; Flavie de Glatigny, la prima de Saint-Maur en 1866; el hermano de Barbey en 1868; la condesa Dash en 1872 y su primo Edelstand. Un nacimiento predestinado y el recuerdo de las muertes de sus seres queridos sensibilizan al escritor, y esta inquietud que atormenta al escritor se ve

⁶²³ *Correspondance générale*, Les Belles-Lettres, 1983, tomo III, pág. 100.

⁶²⁴ Op. cit., tomo I, pág. 182.

⁶²⁵ Op. cit., tomo II, pág. 555.

⁶²⁶ *Revue des Lettres Modernes*, 1963, nº189-192.

reflejada en su producción literaria⁶²⁷. Barbey tenía una experiencia concreta de la muerte, el hecho de observar el busto de Níobe, desde su infancia, era primordial para profundizar en este tema. Meditar sobre esta figura mitológica era para el novelista conocer la experiencia de la muerte imaginaria⁶²⁸ y, al mismo tiempo, enseñarle a vivir historias, ficciones, cuentos, leyendas...

Las novelas « aurevilliennes » son aterradoras aventuras, acontecimientos atroces, actos satánicos, hirientes pasiones..., en las que el autor enfrenta a sus personajes para que se destruyan. Cuando los describe bajo las apariencias, ocultando alguna realidad terrible, descubre los defectos y los gérmenes de destrucción y de muerte⁶²⁹. Reprocha a la literatura contemporánea no atreverse a expresar « la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes »⁶³⁰. Este tema tan romántico, en el que las enamoradas se destruyen y mueren por no ser amadas, tiene aquí un sentido profundo, dado que son presas de un destino

⁶²⁷ Tiene un poema titulado *Treize ans*, esta edad la manifiesta en innumerables ocasiones: « Elle avait dix-neuf ans. Moi, treize ». Op. cit., tomo I, pág. 1189. « Trece » es un número que tradicionalmente supone infortunio. La joven heroína, en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, tenía trece años, el narrador de *Le Dessous de Cartes* confiesa que a esta edad tuvo ciertos desenlaces poco afortunados, el narrador de *Le chevalier des Touches* « avait environ treize ans », cuando escuchaba la historia del secuestro de Des Touches. Id., pág. 865. Le Hardouey, el marido de Jeanne, espera trece meses para vengarse del cura. Sombrevail es « le treizième » y llega al castillo del Quesnay « le 13 du mois et un vendredi ». Id., págs. 887, 913.

⁶²⁸ Leamos las dos primeras estrofas de su poema *Le Buste Jaune*, inspirado en el busto de Niobé:

« Le Jour meurt, - la Nuit le pied sur sa tombe
Avec le noir orgueil d'avoir tué le Jour.
De la patère au sphinx l'épais rideau retombe,
Et le salon désert, dans son vaste pourtour,
A pris des airs de catacombe!

Et les volets fermés par-dessus le rideau
Ont fait comme un cercueil à sa sombre pensée...
Je suis seul comme un mort; - et ma lampe baissée,
Sous son capuchon noir près de moi déposée,
Semble un moine sur un tombeau ». Op. cit., tomo II, pág. 1187.

« Le Jour meurt », « d'avoir tué », « catacombe », « cercueil », « mort », « tombeau », desde el principio, la muerte señala el ambiente y el tono. Si Barbey insiste sobre la presencia de la muerte para describir el busto de Niobé, es que el mito de Niobé es la tragedia de la maternidad excesiva, como la historia de la muerte de sus hijos. Cuando aprendió los detalles del mito de esta figura femenina, descubrió entonces el abismo existente entre esta figura mítica, llorando por afección de sus hijos hasta quedarse petrificada, frente a la indiferencia de su propia madre. La idea de la muerte surge y se imagina su propia muerte, pensando que su madre lloraría igual que Niobé.

⁶²⁹ François Laurentie realiza la siguiente observación con respecto al escritor: « Entrer dans cette histoire souterraine des âmes, pénétrer les abîmes du cœur, et, d'un sublime coup d'épaule, les mettre à jour – voilà son art ». LAURENTIE, F.: *Barbey d'Aurevilly*, Revue de Paris, 15 décembre 1909, pág. 806.

⁶³⁰ Op. cit., tomo II, pág. 229.

ineludible y cruel. No existe, en Barbey, un final feliz, si el de Serlon y Hauteclaira escapa al fracaso, es porque se fundamenta en el crimen. Describe la vida tal como la siente, pero la concibe desde una perspectiva violentamente pesimista, pues estos seres necesitan la vida de los demás, de ahí la violencia exacerbada que se desencadena en todos los relatos. Al escritor le complace que su lector tenga cierta inquietud con los eventos, ocasionalmente, lo previene de que la historia va a ser trágica y horrible, revelándole el desenlace, cuyo inicio anticipa la liturgia del final. Desde las primeras páginas, el lector está inmerso en la ansiada espera de los acontecimientos dramáticos; al principio de *Une Histoire sans Nom*, hablando de Mme de Ferjol y de su hija, el autor afirma con respecto al cura Riculf: « l'Enfer qu'il prêchait, il allait le leur laisser dans le cœur »⁶³¹. Sus novelas son, ante todo, tragedias, dramas de origen sensual: la pasión de Allan hacia Mme de Scudemor y su hija o la de Vellini hacia Ryno dirige a los héroes a la perdición. El costumbrismo de la vida de provincias es un tema que conviene a Barbey, describe sabiamente el ambiente asfixiante de estos pequeños pueblos y sus dramas secretos. La tragedia « aurevillienne » sucede cuando el desorden acapara la vida tranquila y rutinaria de esta sociedad, pues estos pueblos se sitúan bajo el signo del vacío y del aburrimiento: Hauteclaira vive sin su padre, La Pointe-au-corps; las damas de Stasseville y las de Ferjol viven solas (ni marido ni padre) en ciudades muertas. El universo de Barbey es matriarcal, y la falta de padre o de marido es sustituida por otras actividades como el juego, que supone la liberalización de frustraciones como la vejez, la virginidad, el fracaso..., y la religión, otra ocupación practicada por las señoras de Ferjol:

« Les années précédentes, elles avaient vu et logé beaucoup de prédicateurs, des génovéfains, des prémontrés, des dominicains et des eudistes, mais de capucin jamais »⁶³².

Aparentemente, circunstancias fortuitas suscitan el drama « aurevillien »: la situación de Lasthénie es fruto del azar, un capuchino satánico pasa por las Cévennes; Léa muere por el primer beso de su compañero; la muerte de Alberte es un accidente... Cuando la naturaleza de los hechos no determina necesariamente lo trágico, la iniciativa del autor interviene para conseguir una circunstancia particular (el aneurisma de Léa), e inventa una catástrofe inesperada para crear una tragedia. Lo trágico no nace del azar o de unas circunstancias que imagina el

⁶³¹ Id., pág. 270.

⁶³² Id., pág. 270.

autor, ya que el paso del capuchino no hubiera acabado en catástrofe si éste hubiera tenido escrúpulos; el aneurisma de Léa no se hubiera roto si su amante no hubiera sido tentado por el acto sádico, y Alberte no hubiera muerto si no se hubiera entregado con tanto furor a la voluptuosidad del amor.

El universo literario de Barbey d'Aurevilly es cruel y, del escritor, se deducen dos sentimientos contradictorios que se complementan: el horror y la admiración. En efecto, la imaginación del novelista ofrece un carácter horrible a la muerte de sus héroes, cuyas atrocidades, como las carnes reventadas, mujeres que escupen sangre, los cuerpos en descomposición... ejercen, sobre nosotros, cierta fascinación, por cuanto el autor responde a nuestro gusto malsano y perverso. La sangre salpica páginas enteras, y su creador nos invita a una fiesta bárbara, donde los sujetos no refrenan sus instintos de agresión y de asesinato; matan en condiciones particularmente atroces. Los personajes, de temperamento débil, de una condición psicológica absurda, privados de un amor que es su razón de vivir, se destruyen ante situaciones que podrían superar. Pero esta aceptación de sacrificio se traduce en fascinación por la muerte, esa es su verdadera vocación, prefigurada para el resto de sus vidas.

Le Chevalier Des Touches juega con la expectación del lector, cuyo relato se inicia con digresiones, interrupciones en las que, poco a poco, el ritmo va acelerándose. La cruel partida de quillas, la batalla en la feria de Avranches, el incendio de la prisión constituyen un primer momento ardoroso. Los preparativos de la boda de M. Jacques y de Aimée Spens conforman un paréntesis a la acción de la segunda expedición. De repente, se proyecta el horror absoluto con el martirio del molinero y, sin ninguna transición, se restaura la tranquilidad, cuya dulzura de Aimée se prolonga hasta los puntos suspensivos; así pues, la habilidad del autor reside en la ruptura radical de los tonos. *Le Chevalier Des Touches* es una novela en la que las escenas de sangre, de violencia, de sufrimiento estallan con tanta intensidad como la misma trama de la obra. La guerra es cruel y se presenta como terapia al mal del siglo, hasta el punto de que las atrocidades y las represalias cometidas en los dos bandos son innumerables. La vida manifestada en el crimen, a lo largo de las dos expediciones, pone énfasis en el placer sombrío del exceso, del ultraje y de la destrucción. La guerra es como un juego de masacre, como una partida de cacería en la que la presa humana es más excitante entre « Bleus » y « Chouans »: « La guerre entre eux était plus que la guerre, c'était de

la chasse! »⁶³³ Es así como M. de la Varesnerie invita a Juste Le Breton a redoblar sus golpes asesinos: « Vous avez eu l'honneur du premier coup d'archet, Monsieur [...] mais si nous voulons exécuter tout le morceau, il faut que nous tâchions de sortir de cette tente »⁶³⁴. Después de tres horas de lucha, Saint-Germain « gai comme un pinson »⁶³⁵ dice a Champion: « Sabre-tout [...] assez sabré pour aujourd'hui! »⁶³⁶, palabras de tal índole demuestran a qué tipo de hombres nos enfrentamos. Violencia que se acentúa con el método utilizado para lograr la estrategia propuesta por M. Jacques: « des boulets, des obus et des balles, qui entrent partout et brisent tout quand ils ne sont pas aplatis »⁶³⁷. Los que apoyan al protagonista principal también mueren: M. Jacques fallece al salvarlo, Juste el Bretón « mort d'un misérable coup d'épée dans l'aine »⁶³⁸ y Vinel-Aunis, herido en el vientre por una bayoneta, camina « contenant avec sa main ses entrailles près de s'échapper »⁶³⁹. La evocación de la partida ensangrentada de bolos, que juegan los « Chouans » con las cabezas de sus veinticuatro prisioneros enterrados vivos hasta el cuello, resulta sumamente cruel:

« [...] les Chouans eurent l'idée horrible de faire une partie de ces quilles-là avant de quitter le champ de bataille, et de les abattre à coups de boulet! Lancé par leurs mains frénétiques, le boulet, à chaque heurt contre ces visages qui criaient quartier, les fracassait en détail... et se rougissait de leur sang pour revenir les en tacher encore »⁶⁴⁰.

La masacre que se produce en la feria de Avranches no es menos violenta, los « Chouans » mezclan el placer físico de matar, rimando sus golpes con una canción; mientras tanto, bajo sus látigos y sus palos, la sangre brota vertiginosamente:

« Partout ailleurs, ce n'était, dans ce champ de foire, qu'un désordre sans nom, un étouffement, l'ondulation immense d'une foule au sein de laquelle, affolé par les cris, par le son du tambour, par l'odeur du combat qui commençait à s'élever de cette plaine de colère, quelque

⁶³³ Op. cit., tomo I, pág. 793.

⁶³⁴ Id., pág. 814.

⁶³⁵ Id., pág. 820.

⁶³⁶ Id., pág. 820.

⁶³⁷ Id., pág. 834.

⁶³⁸ Id., pág. 794.

⁶³⁹ Id., pág. 822.

⁶⁴⁰ Id., pág. 812.

cheval cabré montrait les fers de ses pieds par-dessus les têtes, et où, çà et là, des troupes de bœufs épeurés se tassaient, en beuglant, jusqu'à monter les uns sur les autres, l'échine vibrante, la croupe levée, la queue roide, comme si la mouche piquait. Mais à l'endroit où les Onze tapaient, cela n'ondulait plus. Cela se creusait. Le sang jaillissait et faisait fumée comme l'eau fait sous la roue du moulin! Là on ne marchait plus que sur des corps tombés, comme sur de l'herbe, et la sensation de piler ces corps sous leurs pieds leur donna, à tous les Onze, la même pensée; car, tout en tapant, ils se mirent tous les Onze à chanter gaiement la vieille ronde normande:

Pilons, pilons, pilons, l'herbe;
L'herbe pilçée reviendra!

Mais elle n'est pas revenue! A Avranches, on vous montrera, si vous voulez, à cette heure encore, la place où ces rudes chanteurs combattirent. L'herbe n'a jamais repoussé à cette place. Le sang qui, là, trempa la terre, était sans doute assez brûlant pour la dessécher »⁶⁴¹.

El escritor describe, con crueldad, los episodios sangrientos que se multiplican y se acumulan con un placer evidente. La sangre es el elemento simbólico fundamental de la novela que se relaciona con el secreto de Aimée.



Le moulin bleu dans *Le Chevalier Des Touches*

El hecho de que una persona sea afeminada no implica que no sea bruta, salvaje e incluso caníbal, como lo era el caballero Des Touches, que arranca de una dentellada el pulgar del policía que lo iba a detener. Es necesaria la utilización de la violencia para

salvar al héroe de la cárcel: « Il faut, cette nuit, à l'heure où la ville commencera d'être endormi, tenter d'ensemble une brusque entrée dans la prison et y prendre ou y délivrer Des Touches par la force »⁶⁴². Tras la liberación, acontece el episodio final de la expedición: *le Moulin bleu*, en el que Des Touches, estando

⁶⁴¹ Id., págs. 815-816.

⁶⁴² Id., pág. 833.

seguro de que el molinero lo había entregado a los soldados de la República, invita a los Doce a asistir a la ceremonia de su suplicio. El molinero tiene que perecer, pero no como soldado ante la aparente metralla de los doce fusiles, sino agonizando ignominiosamente en una fiesta de sangre. El protagonista piensa en una ejecución más horrible aún que aquella en la que sucumbió el hijo de Hocson, víctima de la diversión con los bolos. El método de Des Touches no tiene nada que envidiar a este último: prende al traidor por el cuello, ahogándolo a la misma vez: « Son sang, – c'était comme un tonneau plein jusqu'à la bonde que cet homme apoplectique, – son sang l'étouffait »⁶⁴³. Fascinados los asistentes, esperan que lo estrangule, pero opta por otro rito absolutamente macabro, maniatada todo el cuerpo a lo largo de un aspa del molino en acción y lo proyecta por los aires. El narrador describe el suplicio del desgraciado con la misma complacencia:

« Le sang ruissela sur la blanche aile qu'il empourpra, et un jet furieux qui jaillit, comme l'eau d'une pompe, de ce corps puissamment sanguin, tacha la muraille d'une plaque rouge »⁶⁴⁴.

La excesiva sangre que lo enrojece todo se refuerza por la expresión del verbo « empourprer », por la comparación prosaica con la bomba y por la antítesis del color blanco del aspa. El movimiento acelera y el griterío del desafortunado conmociona la sensibilidad y el honor rebelado de Mlle de Percy, compañera de armas, que suplica a Des Touches que abrevie el suplicio; finalmente lo fusila. El caballero parece más un juez que un torturador, trata de que expíe una traición por una muerte lenta, en que el sufrimiento del sacrificado brutaliza nuestra sensibilidad por estas manifestaciones de horror. Aunque haya elegido voluntariamente este modo cruel de ejecución, el protagonista no se conmueve, no muestra ningún placer sádico, incluso accede a la petición de Mlle Percy de acabar cuanto antes. Estas escenas trágicas se repiten insistentemente y conducen al escritor a los fastos del terror y de la sangre.

La violencia y la crueldad son aspectos favoritos del escritor, complaciéndose en evocar súplicas, atrocidades, horrores, escenas sangrientas... Se regocija en describir todos los casos extremos a los que puede acceder el hombre, además, multiplica sus ejemplos. Los sentidos y los instintos son originariamente excesos y, la mayoría de las veces, el espíritu interviene para aportar refina-

⁶⁴³ Id., pág. 854.

⁶⁴⁴ Id., pág. 857.

mientos más inhumanos aún. En los casos en que el horror es un elemento esencial de la acción, lo exagera con accesorios capaces de aterrorizar, y estos procedimientos transmiten un clima de inquietud, a menudo, de angustia. En *L'Ensorcelée*, asistimos a una gradación bien dirigida que acumula la amenaza de los episodios de los pastores, el ahogamiento silencioso de Jeanne, seguidos de la abominable lapidación de la Clotte, y el episodio cumbre del crimen de Jéhoël. En la cabaña de la Clotte, se halla un cuadro que representa a Judith matando a Holofernes, en el que la Clotte discierne cierta similitud con Jeanne, a la que no le parece aceptable y que rechaza inmediatamente:

« Vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à l'image de la Judith qui tua Holoferne, que j'ai à la tête de mon lit. [...] Non, ne me comparez pas à Judith, mère Clotte! Ne disent-ils pas que l'esprit de Dieu était en elle? C'est l'esprit du mal qui est en moi! »⁶⁴⁵

La Clotte es un personaje emblemático de Barbey, oscilando entre romanticismo negro y normandismo, y, como los pastores de la landa de Lessay, se encarga de que el drama esté presente. Este personaje anticipa también a La Malgaigne, que personifica el destino, y ambas recuerdan a las brujas de *Macbeth*, que, consideradas maléficas, son los personajes secundarios que más provocan en el discurso « aurevillien ». La muerte se relaciona con la vida, sobre todo, cuando el escritor destaca la imagen de esta unión en la persona de la Clotte: la parte inferior de su cuerpo está paralizada, mientras que la superior vive, reactivando la parte muerta. En la muerte terrible e injusta de la vieja heroína, que se le acusa de un crimen del que era inocente, entrevemos cierta analogía con *Le Chevalier Des Touches*, por la lapidación del personaje secundario en una de las más bellas escenas de psicología de la multitud. Aquí la Clotte es asesinada cruelmente por un colectivo desenfrenado y motivado por una histeria destructora. La Clotte asiste a la inhumación de Jeanne – era como su hija –, encontrándose en el cementerio cerca de su fosa, cuando, repentinamente, un fuerte movimiento de hostilidad se desencadena. La multitud la injuria, le reprocha su pasado confuso y su intimidad con Jeanne, juzgándola culpable de la muerte de la heroína por sus hechizos. Toda esta feroz jubilación sirve como de catalizador para que la sangre corra, exaltando el instinto salvaje y la violencia de este mundo:

⁶⁴⁵ Id., pág. 667.

« Ce sang eut, comme toujours, sa fascination cruelle. Au lieu de calmer cette foule, il l'enivra et lui donna la soif avec l'ivresse. Des cris: « *A mort, la vieille sorcière!* » s'élevèrent et couvrirent bientôt les autres cris de ceux qui disaient: « *Arrêtez! non! ne la tuez pas!* » Le vertige descendait et s'étendait, contagieux, dans ces têtes rapprochées, dans toutes ces poitrines qui se touchaient. Le flot de la foule remuait et ondulait, compacte à tout étouffer. Nulle suite n'était possible qu'à ceux qui étaient placés au dernier rang de cette *tassée* d'hommes; et ceux-là curieux, et qui discernaient mal ce qui se passait au bord de la fosse, regardaient par-dessus les épaules des autres et augmentaient la poussée. Le curé et les prêtres, qui entendirent les cris de cette foule en émeute, sortirent de l'église et voulurent pénétrer jusqu'à la tombe, théâtre d'un drame qui devenait sanglant »⁶⁴⁶.

El apedreamiento de la que es objeto alcanza su pecho y, quedando abatida, la arrojan agonizante sobre la reja del cementerio, arrancada de sus goznes:

« Des hommes haletants s'attelèrent à cette grille et se mirent à traîner, comme des chevaux sauvages ou des tigres, le char de vengeance et d'ignominie, qui prit le galop sur les tombes, sur les pierres, avec son fardeau. Éperdus de férocité, de haine, de peur révoltée, car l'homme réagit contre la peur de son âme, et alors il devient fou d'audace! Ils passèrent comme le vent rugissant d'une trombe devant le portail de l'église, où se tenaient les prêtres rigides d'horreur et livides; et renversant tout sur leur passage, en proie à ce *delirium tremens* des foules redevenues animales et sourdes comme les fléaux, ils traversèrent en hurlant la bourgade épouvantée et prirent le chemin de la lande... Où allaient-ils? ils ne le savaient pas. Ils allaient comme va l'ouragan. Ils allaient comme la lave s'écoule »⁶⁴⁷.

La lapidación la convierte en una mártir cuya sangre simboliza la redención de este territorio; escena, que es narrada con tal concisión, que intensifica la tragedia y la crueldad. Si, en *Le Chevalier Des Touches*, se enfatizaba la angustia y los sufrimientos del molinero; con la Clotte, es todo lo

⁶⁴⁶ Id., pág. 707.

⁶⁴⁷ Id., págs 707-708.

contrario, no sabemos nada acerca de ella, enmudece probablemente de terror, y todo se centra en efectos sonoros y gestuales producidos por los gritos y los empujones de la muchedumbre, que ha perdido el sentido y el control de sus impulsos monstruosos. Lo que acentúa el horror y el malestar, es lo absurdo de la situación: la relación entre el caballero Des Touches y el molinero se justifica, pero, en *L'Ensorcelée*, la voluntad de destrucción es irracional e inexplicable. Esta situación inverosímil se produce por cuanto todo el mundo sabía que la vieja heroína, en su juventud, aparte de ser doncella en los castillos, era también concubina de los dueños, que su distinción le confería aires aristocráticos y que podría simpatizar con la resistencia al nuevo régimen.

La violencia contenida en el cura de la Croix-Jugan diferencia dos niveles: por un lado, la cacería, y por otro, la carnicería, él mismo es un matador de hombres: « On raconte qu'il a passé dans le Bocage et qu'il a tué autant de Bleus qu'il avait jadis tué de loups... »⁶⁴⁸ Los personajes están todos marcados por un sello fatal y sucumben fácilmente a la fascinación del horror:

« L'abbé de la Croix-Jugan avait pris sans doute, dans la vie qu'on menait lors à Blanchelande, de ces passions et de ces vices qui devaient le rendre un objet d'horreur pour les hommes et pour lui-même, et de malédiction pour Dieu [...] un réprouvé qui vivait encore, mais comme s'il eût été plongé jusqu'au creux de l'estomac en enfer »⁶⁴⁹.

Un episodio no menos horroroso es el intento de suicidio del protagonista, cuyo rostro se convierte en una metáfora del drama, sobre todo, cuando el narrador describe la escena en la que la vieja Marie Hecquet le presta ayuda: « L'ayant couché sur son grabat, elle lava toute la nuit, à la lueur fumeuse de son *grasset*, les horribles blessures de cette tête aux os cassés et aux chairs pendantes »⁶⁵⁰. Toda forma humana había desaparecido, y sus heridas no le permitían articular ni una sola palabra. A pesar de su desfiguración, Jeanne queda plenamente atraída ante tanto horror:

« Aux yeux d'une âme faite comme celle de Jeanne, ce prêtre inouï semblait se venger de l'horreur de ses blessures par une physionomie de

⁶⁴⁸ Id., pág. 639.

⁶⁴⁹ Id., pág. 583.

⁶⁵⁰ Id., pág. 590.

fierté si sublime qu'on en restait anéanti comme s'il avait été beau!
Jeanne ne savait pas ce qu'elle avait, mais elle succombait à une
fascination pleine d'angoisse »⁶⁵¹.

Después de la intervención de los « Bleus », el protagonista se enfrenta de nuevo a la muerte, pero sin consecuencias. Finalmente, el marido de la « hechizada » lo mata de un tiro, y, en esta última escena, existe también un frenesí de la multitud tras el crimen del cura. Según Pierre Cloud y maître Tainnebouy, el fantasma del cura reaparece y frecuenta regularmente la iglesia atormentando a los presentes. Por lo tanto, las tragedias de este relato se suceden por la muerte singular de los personajes mediante piedras, ahogamiento y balas.

Otro ejemplo de mutilación física impuesta a un individuo por un grupo, se entrevé en *Une Histoire sans Nom*. Es el relato de Gilles Bataille, el tendero que narra el origen de un anillo de esmeralda, suscitando la admiración de los invitados. Una noche, un insólito ruido lo despierta, baja a la tienda con su dependiente y allí sorprenden a unos ladrones serrando los postigos. Una mano traspasa los barrotes, y el tendero y su acólito se la atan fuertemente y se acuestan. Pensando en capturar al día siguiente al ladrón y considerando que se iban a encontrar con una mano « gonflée, tuméfiée, violacée, presque noire par le fait de l'étranglement de cette rude corde », la hallan « sans gonflement et pâle comme s'il n'y roulait pas une goutte de sang »⁶⁵², intuimos que los cómplices del ladrón le sierran el puño.

Lasthénie, la víctima de la novela, se queda turbada por la visión de horror de su madre herida, golpeándose la cara con un crucifijo:

« Elle s'en frappa violemment, avec la frénésie d'une pénitence qu'elle voulait s'infliger dans un fanatisme féroce. Le sang jaillit sous la force du coup, et le bruit du coup réveilla Lasthénie, qui poussa un cri en voyant cette lumière soudaine, ce visage, ce sang qui coulait, et cette mère qui se frappait avec cette croix »⁶⁵³.

⁶⁵¹ Id., pág. 604.

⁶⁵² Op. cit., tomo II, pág. 356.

⁶⁵³ Id., pág. 307.

La austera y cruel progenitora acusa a su hija de no haber gritado mientras el cura Riculf la violaba: « Ah! Tu cries, tu cries maintenant! – fit Mme de Ferjol avec un affreux éclat d'ironie. – Tu n'as pas crié quand il fallait crier. Tu n'as pas crié quand!... »⁶⁵⁴ El aislamiento del castillo de Olonde influye en la exasperación de las relaciones humanas, y esta incomunicación, con respecto a la naturaleza y a las heroínas, es una constante en este relato, un factor esencial en el desarrollo del drama:

« Cette tragédie intime dura longtemps entre ces deux femmes, au fond de cette campagne, qui ne ressemblait pas à l'entonnoir des Cévennes, mais sur laquelle elles ne pensèrent jamais à jeter seulement un regard par les fenêtres de leur demeure »⁶⁵⁵.

La sorpresa surge por la forma en la que Lasthénie se quita la vida: no olvida su embarazo ni su vergüenza, y se da la muerte vertiendo su sangre, como se había vaciado de su niño muerto. Esta obsesión por la muerte lenta se manifiesta en todas las novelas, en cuyo caso la muerte expresa un estado de paz y de serenidad que pone fin a una vida que se presenta atormentada y odiosa.

Con Mme de Ferjol, poseída por el odio, podemos profanar la tumba del que deshonró a su hija y asistir al espectáculo de su cadáver en vía de descomposición:

« Ah! elle le reconnut, malgré cette barbe qui avait blanchi, et ces yeux sans regard que les vers rongeaient déjà dans leurs orbites. Elle enviait le sort de ces vers... Elle aurait voulu être un de ces vers »⁶⁵⁶.

Envidiando a los gusanos y devorándolo con la mirada, su sombra se extiende sobre él, visión del horror que es interrumpida por la presencia del cura Augustin, al que exclama: « j'ai voulu en régaler ma haine! »⁶⁵⁷ Permanece horas contemplando al cadáver que tanto odia, reprimiendo sus ganas de arrojarlo y pisotearlo; sin duda alguna, es la escena más macabra y más morbosa de todas las novelas de Barbey. Este relato es la historia de un crimen espiritual: se destruye

⁶⁵⁴ Id., págs. 307-308.

⁶⁵⁵ Id., pág. 346.

⁶⁵⁶ Id., pág. 363.

⁶⁵⁷ Id., pág. 364.

un alma por la intransigencia de una fanática, pero también se destruye un cuerpo en el que la sangre hace acto de presencia, y la violencia interior se exterioriza.

Generalmente, las heroínas buscan refugio en el silencio que equivale a una muerte anticipada, o buscan directamente la muerte, y esta atracción a la destrucción está siempre sujeta al carácter horrible de la misma, que es investigada y descrita por el autor. Por temor al escándalo y por un orgullo herido, las escenas trágicas son significativas en *Un Prêtre Marié*. La puesta en escena de esta novela está acertadamente calculada y, poco a poco, se organizan los elementos: encuentro con Julie la Gamase, aparición de la Malgaigne, cuyo período pasa sin ningún acontecimiento aparente. Pero, repentinamente, surgen nuevos síntomas inquietantes: muerte de la Gamase, reaparición de la Malgaigne, que culmina con la confesión de Sombreal sobre su impostura. En consecuencia, se origina la crisis terrorífica de Calixte, cuyo sosiego no vuelve hasta la boda de Néel y Bernardine. Finalmente, la muerte de Calixte precipita los acontecimientos trágicos: le queman los pies, es enterrada y desenterrada frenéticamente, para llegar al ahogamiento del cura casado.

Si Sombreal desea ser propietario de un objeto muerto, como el castillo en ruina, otros personajes anhelan poseer a una persona muerta, como Néel que quiere disfrutar de Calixte una vez muerta. Lo que en un principio puede producir rechazo, un poder de fascinación emerge y se apodera de estos personajes. El rostro de Néel indica misterio y predicción aludiendo a la imagen de la esfinge, simbología del enigma:

« Son front blanc, un peu busqué et ouvert, comme une plaine de neige durcie, à tous les rayons, à toutes les ombres, à toutes les tempêtes, était traversée de la belle torsade bleue de cette veine que les physiologistes appellent *la veine de la colère* et qui, partant de la racine des cheveux, descendait entre les sourcils jusqu'à la naissance d'un nez plus correct et plus pur que celui de tous les sphinx grecs. A chaque instant, cette veine se gonflait sur ce front, expressivement téméraire jusque dans son immobilité et sa blancheur. On eût pensé, en la voyant, qu'elle était un signe de mort prématurée »⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ Op. cit., tomo I, pág. 918.

De su locura polaca, Néel guarda únicamente una cicatriz que viene a simbolizar su victoria:

« Echappé par miracle à la tragique mort d'Hippolyte, chantée par les poètes, ce jeune homme n'avait, le croira-t-on? gardé de toutes ses blessures qu'une cicatrice visible et profonde au visage; un sillon qui coupait en deux un de ses sourcils; mais cette cicatrice, il ne l'eût pas donnée pour une couronne. Il s'en parait avec orgueil. Dans cet ardent besoin de s'identifier avec ce qu'on aime, qui est le caractère le plus impérieux de l'amour, il était heureux d'avoir son signe au front comme Calixte, mais lui, comme Calixte, il ne le cachait pas »⁶⁵⁹.

La violencia funciona explícitamente como seducción en el momento de la loca cabalgada del amado, pero esta tentativa, de « frapper l'imagination de Calixte et de déchirer sa pitié »⁶⁶⁰, fracasa. No obstante, guarda « l'orgueil de cette folie de mort »⁶⁶¹, que para Sombreval no parece tan aberrante y lo entiende por instinto: « Otez-vous de là, monsieur Sombreval! » s'écria Néel. « Il faut qu'elle m'aime! » Et Sombreval, aussi sublime que le magnanime enfant, s'écarta. Il avait compris et il admirait »⁶⁶².

Todos los hijos del viejo Sombreval, ascendiente del protagonista, mueren, excepto Jean Gourgue, el cura casado:

« Ce paysan, qui avait eu quinze enfants, beau comme des Absalon et forts comme des Goliats, et qui en avait perdu quatorze les uns après les autres, ce qu'il appelait dans sa langue maternelle et poignante: « ses quatorze coups de couteau », ne put sauver que le *treizième* de ses fils, le moins beau, le moins fort et celui de tous qui devait donner le moins d'orgueil à son cœur de paysan »⁶⁶³.

El viejo campesino muere de un amor filial cuando se entera de que su hijo fue apóstata, y el cura hereda de su padre una inmensa fortuna que le permite

⁶⁵⁹ Id., pág. 1065.

⁶⁶⁰ Id., pág. 1023.

⁶⁶¹ Id., pág. 1117.

⁶⁶² Id., pág. 1033.

⁶⁶³ Id., pág. 887.

comprar el castillo del Quesnay. Vuelve a su región para « y faire ripaille de mépris »⁶⁶⁴, consiguiendo la reprobación general.

Sombreval es la figura más compleja que crea el escritor; desde su nacimiento, está marcado por el signo de la fatalidad, su desgracia procede de los libros, ya que en su persona existe la contradicción entre creer y comprender, rechazando finalmente la fe. Su ansia de saber acumula en él, poco a poco, una rebelión que va contra todo aquello que ha creído en el seminario de Coutances. La apostasía se manifiesta como la conclusión lógica de la evolución interna de un hombre, que se ha deshecho progresivamente de sus creencias religiosas, y aquí es donde reside toda la tragedia. El cura casado es « décide autant qu'un homme peut l'être »⁶⁶⁵, Barbey presenta a Sombreval como a un ser que comete el irremediable crimen de matar a Dios, crimen tan horroroso que tiene como consecuencia la venganza de Dios. La muerte aparece aquí como uno de los elementos esenciales de la imaginación « aurevillienne », y en esta horrorosa historia, en la que todo el mundo es víctima, uno de los personajes particularmente designado a sufrir, a sacrificarse y a expirar en el lugar de los demás, es Calixte. El doctor Hérault, dirigiéndose al cura Méautis, le confiesa que Calixte está enferma por un pensamiento: muere por su padre, considerado el único Dios en la tierra. Desde todas las perspectivas, la crueldad está presente: la crueldad del destino de cada individuo, la crueldad de Dios, que ha desestimado la tentativa de expiación de Calixte... Inevitablemente mística, será comparada a un cisne, a un cordero y, como todas las víctimas « aurevilliennes », induce a pensar en un pálido marfil. Su pureza no redime el furor de las pasiones en las que está inmersa y, como su madre, está condenada a morir. Su frente expone una cruz roja impresa, augusta y aterradora, señal de una muerte próxima, y sus cabellos, « relevés jusqu'aux attaches de son cou »⁶⁶⁶, liberan una nuca de víctima, igual que Jéhoël de la Croix-Jugan, que llevaba « un foulard ponceau »⁶⁶⁷ antes de su suicidio.

El azar negativo determina ciertas escenas, sobre todo, cuando Sombreval vuelve de Coutances, donde fingía arrepentirse, y unos acontecimientos imprevistos retrasan su llegada, no pudiendo ver a su hija viva:

⁶⁶⁴ Id., pág. 886.

⁶⁶⁵ Id., pág. 936.

⁶⁶⁶ Id., pág. 931.

⁶⁶⁷ Id., pág. 587.

« [...] c'est impossible qu'elle soit morte pendant l'absence de son père! Oh! elle m'aimait tant qu'elle aurait attendu que je fusse arrivé pour mourir! [...] Son amour pour moi aurait retenu sa vie au bord du néant... »⁶⁶⁸

En su tumba, rechaza la evidencia:

« O mon enfant! ô mon enfant! Ils t'auront enterrée vivante! O horreur! horreur! Sera-t-il temps encore? Pourrai-je te sauver? Vis-tu encore là-dessous? M'attends-tu? Me voici mon enfant. Ne meurs pas encore! Oh! ne meurs pas encore! »⁶⁶⁹

Al mismo tiempo que lanza estas invocaciones exclamativas, se arroja y muerde la tierra que recubre el ataúd, y cava con sus manos. El autor expresa su angustia al pensar que se pudiera enterrar viva a una persona:

« Et croulant à genoux, il plongea ses robustes mains dans la terre fraîchement remuée de la tombe de son enfant, et de ses ongles qu'il enfonça avec rage, il rejeta cette terre autour de lui, par poignées énormes et rapides »⁶⁷⁰.

Piensa que Calixte ha sido enterrada viva por las continuas crisis que sufría: « enterrée dans une de ses crises – dans une de ces léthargies comme elle en avait! »⁶⁷¹, y la posibilidad de ver a su niña muerta se lo impide un obstáculo: los seis pies de tierra:

« [...] ces six pieds de gazon interposés à jamais entre Calixte et Sombreal quand il arriverait... Ainsi Dieu le punit encore – pensa-t-il – de son dernier crime, son hypocrisie, en lui bouchant la vue de son enfant avec ces six pieds de terre qui sont le mur de l'éternité! »⁶⁷²

Si Néel deseaba poseer a Calixte una vez muerta, lo mismo le ocurre a Sombreal « [e]n la tenant embrassée dans un de ses bras, comme une mère tient

⁶⁶⁸ Id., pág. 1214.

⁶⁶⁹ Id., págs. 1214-1215.

⁶⁷⁰ Id., pág. 1215.

⁶⁷¹ Id., pág. 1214.

⁶⁷² Id., pág. 1210.

un enfant qui ne sait pas marcher encore »⁶⁷³. El deseo de destrucción de Sombreval lo consigue estando cerca de ella, por eso se precipita al estanque para ahogarse.

La Malgaigne es un personaje secundario trascendental y su permanente presencia es fundamental para predecir los hechos que, finalmente, se cumplen. Muertos los Sombreval, ella también desaparece de la escena:

« C'est une heure solennelle. Néel porta Calixte vers sa tombe ouverte, et tout d'abord il ne vit pas la Malgaigne, mais une seconde après, il l'aperçut gisant à moitié sur l'herbe où l'avait renversée Sombreval. Mère - lui dit-il - la voici, elle! Que je rapporte à sa tombe, mais lui! Je n'ai pu l'empêcher de périr...
-Vère! Fit-elle. Il faut que les sorts s'accomplissent. Il a péri par l'eau... n'est-ce-pas? Comme je l'avais vu...
-Oui, dit Néel - dans l'étang de son Quesnay où vous l'aviez vu *le jour de la barque*, enfoncé avec cette enfant que j'ai arrachée: saint amour qui, du moins, dormira dans une terre chrétienne! » [...].
« Tous les sorts sont accomplis, grande Malgaigne! Dit-il excepté un! »
Elle ne répondit pas. Il se baissa, elle était morte »⁶⁷⁴.

Así las cosas, Sombreval arrasa el castillo maldito del que no queda ni una sola piedra, mató a sus padres, a su mujer, y su condición causa la desgracia y la muerte de su hija, creando la desesperanza en Néel, que lo obliga a la más cruel de las comedias y a la más delirante escena al final de la novela: la destrucción de sí mismo.

En *Une Vieille Maîtresse*, Vellini es un ser que destruye más que construye, arroja el medallón al fuego donde está el retrato de Marigny, y lo realiza de un modo violento:

« Alors, avec un mouvement de panthère, la Vellini précipita dans la flamme le médaillon, portrait, or et tout. L'or fondit, mais comme si la frêle image déjà dévorée n'eût pas brûlé assez vite au gré de son brutal caprice, elle saisit la barre de fer au foyer et frappa avec furie la place

⁶⁷³ Id., pág. 1216.

⁶⁷⁴ Id., págs. 1221-1222.

où elle avait disparu, brisant, écrasant, broyant les charbons enflammés »⁶⁷⁵.

La destrucción del retrato es como atentar contra la persona de Ryno: rompiendo y triturando el cuadro, rompe y tritura virtualmente el cuerpo de su amante. Esta escena del retrato se repite con la herida provocada por la fusta de la heroína. El fracaso del amante y la insatisfacción del deseo, comunes a todas las obras, lo obligan a recurrir a la violencia: « Tantôt je projetais de l'enlever de vive force [...] Evidemment, j'extravaguais »⁶⁷⁶. En el duelo entre el marido y el amante de la heroína, la presencia de Vellini es interpretado por Alfred de Mareuil – amigo de Ryno y testigo del duelo – como un signo funesto: « Par la mort, c'est la Malagaise! – s'écria Alfred de Mareuil stupéfait – Voilà qui est de plus en plus incompréhensible! »⁶⁷⁷ Vellini, que es « effroyablement violente »⁶⁷⁸, carga la pistola de su marido y exclama: « Tire, et tue-le donc! [...] Qu'attends-tu? »⁶⁷⁹ Un instante más tarde, y tras la exhortación de su mujer, M. Annesley dispara y lo derriba en el suelo. Quien realmente dispara es la mujer, ella es la responsable del tiro precipitado: « La balle m'avait traversé de part en part »⁶⁸⁰.

Tras la despedida de la abuela de Hermangarde, el apacible regreso de la pareja se ve truncado, cuando encuentran fortuitamente a Mme de Mendoze, una presunta muerta temblando nerviosamente, que les dirige una mirada vacía. La delicada belleza de Mme de Mendoze parece servir de modelo a la de Delphine de Cantor, que da la impresión de haber venido al mundo para ser víctima. Al escritor le atrae la intensidad y los extremos y, para ello, busca momentos excesivos y horrorosos, como los delirios de Vellini alumbrando a su hija en Trieste. También somos cómplices de la muerte de la niña de treinta meses que, después de rechazar la evidencia, – como Sombreval o como Néel –, la madre, Vellini, consiente separarse de su hija « quand un voile bleuâtre, plus épais et plus affreux que celui de la mort, fut descendu sur le front pur de la pauvre petite trépassée »⁶⁸¹. El pequeño cuerpo es quemado en una playa del Adriático, en una hoguera que la misma madre prende. Las dos heroínas de esta novela quedan embarazadas por el mismo sujeto: la niña de Vellini muere a muy temprana edad

⁶⁷⁵ Id., pág. 249.

⁶⁷⁶ Id., pág. 285.

⁶⁷⁷ Id., pág. 292.

⁶⁷⁸ Id., pág. 242.

⁶⁷⁹ Id., pág. 293.

⁶⁸⁰ Id., pág. 294.

⁶⁸¹ Id., pág. 311.

y Hermangarde aborta cuando Ryno la abandona. El padre de ambas criaturas revela su impotencia como procreador: « Je ne suis pas heureux en enfants! »⁶⁸²

La historia de la « blanche Caroline » es un relato trágico y espeluznante, y que está relacionado con el de Hermangarde que, después de seis meses de matrimonio, es enterrada viva – en sentido figurado – como la leyenda. La víctima presiente la relación de su marido y de su amante, viviendo una intimidad apasionada, de ahí sus preguntas al marinero que cuenta la historia « Qu'est-ce donc que cette Caroline, père Griffon? – dit soudainement Hermangarde, en sortant de l'épaisseur de la brume pour entrer au bord du cercle éclairé et en posant sa main gantée sur la lourde épaule du matelot »⁶⁸³. El padre Griffon observa un cambio en la joven y comenta: « J'avons p't'être eu tort de raconter à Mme de Marigny l'histoire de la Caroline. Une jeune dame comme elle, c'est plus sensible que des vieux requins comme nous »⁶⁸⁴. En efecto, la muerte de Mme de Flers precipita los hechos y, en un momento de extremada tristeza, la huérfana acentúa su desamparo de mujer engañada y estéril.

Ce qui ne meurt pas es una de las novelas más crueles, sombrías y trágicas de Barbey, que expresa, por la violencia dramática de las escenas, la tortura de las almas de sus personajes. La primavera es la estación del año en la que Camille y Allan confirman su amor, pero es descrita como si fuera otoño, un nacimiento que se presiente nefasto:

« Cette première verdure, puberté virginale du feuillage, est riante et mélancolique tout ensemble, comme une espérance et comme un souvenir. Un or pâle en irise la nuance verte, et l'on ne saurait dire si c'est un reste des jaunes rayons de l'automne gardé dans le mystère de la verdure renaissante, ou les premières traces d'un soleil plus éclatant ou plus limpide. Pourquoi donc un peu de l'automne ne se retrouverait-il pas dans ces printaniers sourires de la nature renouvelée? - comme la

⁶⁸² Id., pág. 492.

⁶⁸³ Id., pág. 444.

⁶⁸⁴ Id., pág. 450. Esta historia narra que una joven de dieciséis años, a bordo de un barco, promueve la disputa entre los marineros y el capitán; al final, los rechaza a todos, pero con el segundo oficial se la disputan con hachas en un duelo a muerte. El vencedor destroza a su rival, miembro a miembro, « comme un arbre dont on abat, branche par branche, toute la membrure » Id., pág. 445. Dos días más tarde, el capitán manda enterrarla viva en la costa y jamás se supo donde fue enterrada; desde entonces, ciertas noches una sepultura cristiana merodea por aquel lugar.

vague ressemblance d'une mère morte au front d'un enfant plein de vie, touchante et frêle empreinte de l'agonie qui précéda sa naissance »⁶⁸⁵.

Esta descripción de la primavera y de la vida es de un enorme patetismo en el que aspectos, como la situación aislada del castillo, la posición de Allan con respecto a Mme de Scudemor y a Camille, la edad de los héroes y el carácter de los personajes, se asocian para desembocar en desgracia. Barbey concibió esta novela para que fuera una tragedia, y lo trágico aquí es el infortunio de las situaciones y de los destinos, si bien el novelista aporta pinceladas personales a ciertas escenas dramáticas; por ejemplo, la escena en que Allan expresa a Yseult toda la violencia de su resentimiento por no amarlo. Nadie se extraña de que el azar que determina la tragedia final – la entrada fortuita de Camille en la habitación donde su madre agoniza cerca de la cuna de su niño – sea interpretado como el último signo y eslabón de un recorrido, trazado desde hace mucho tiempo. Esta novela, compuesta de fuertes partes dramáticas, es un relato sobre el fracaso del amor y de las mentiras de la piedad.

Existe cierta analogía entre *Ce qui ne meurt pas* y *L'Amour Impossible*; Yseult, como Bérange de Gesvres, es una mujer de alta distinción de espíritu, en quien la fuente del sentimiento se ha agotado y conduce a Allan a la desesperanza. Este rasgo de carácter, en seres que inspiran el amor, es evidentemente generador de tragedia. En *L'Amour Impossible*, el juego cruel de los amantes mata a Caroline de Anglure, y la tragedia la hallamos en el último capítulo que se titula « La Vie », elevándose por encima de la intriga y evocando el destino de los amantes a quienes una sociedad cínica ha corrompido. El trágico vacío de sus vidas aparece a plena luz, y, finalmente, la pareja se condena a una terrible soledad. Estas dos novelas, junto a *Une Histoire sans Nom*, demuestran « el sentimiento trágico de la vida »; la duquesa de Scudemor y Lasthénie sufren un embarazo agonizante en el que la futura vida se convierte inmediatamente en una promesa de muerte, consecuencias que engendran la destrucción de Mme de Scudemor y la de Lasthénie cuando dan a luz. Estas tres novelas expresan la manera más dramática y trágica en las que Barbey muestra la vida a sus lectores⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ Op. cit., tomo II, pág. 581.

⁶⁸⁶ Las novelas de Barbey, dice Pierre Schneider, « visent par-dessus tout à produire *de l'effet* ». SCHNEIDER, P.: *Barbey d'Aurevilly l'extrême*, Les Temps modernes, mars 1951, pág. 1547.

Con el título *Une Page d'Histoire*, Barbey inspira el pasado y resucita a dos personajes que ya están muertos: Julien y Marguerite de Ravalet. Apenas iniciamos la lectura de este relato, el final queda ya desvelado:

« [...] éclairée uniquement par la lueur du coup de hache qui l'entr'ouvrit et qui la termina, cette histoire fut celle d'un amour et d'un bonheur tellement coupables que l'idée en épouvante... »⁶⁸⁷

Los indicios de muerte, como la oscuridad, la ciudad muerta, las casas ennegrecidas, las ruinas..., profetizan la fatalidad trágica de la historia, y el inicio se fundamenta en esta ambigüedad de la vida y de la muerte, en la que no existen fronteras entre los muertos y el mundo de los vivos:

« Ces fantômes qui n'ont pas, ceux-là, d'heure pour nous hanter et qui ne reviennent pas que dans la nuit, tirer nos rideaux sur leurs tringles et mettre sur nos bouches *ce qui fut leur bouche*, et où l'haleine qui nous enivra ne se retrouve plus!... »⁶⁸⁸

Este relato es un sueño en torno a la culpabilidad; la llamada del horror, de la transgresión y del castigo conviene buscarlas en las medias de seda roja que viste Marguerite, cuando se dirige a la guillotina y en el cuello ensangrentado de los cisnes del castillo⁶⁸⁹.

Les Diaboliques tienen en común la tragedia secreta y horrible, y en cada uno de los seis relatos reina un ambiente de corrupción, de disimulo, de pasión exasperada, que acaba por un crimen espantoso. Estas historias no finalizan en certezas, sino en dudas, sospechas, pesares, penas, disgustos, desgracias..., y las descripciones destacan por ese gusto por lo misterioso, mezclado con arte. Que la acción suceda en París o en provincias, el fuego devora los corazones bajo las apariencias más anodinas y más cotidianas para, finalmente, descubrirlas. Estos relatos mezclan, a la vez, tragedias y comedias ensangrentadas; se trata de heroínas de tragedias que evolucionan en un microcosmos de comedia, y no sólo por la presencia de la vida en sociedad con sus juegos de cartas y sus conversaciones, sino que, cuando la cortina cae sobre el escenario, la sociedad,

⁶⁸⁷ Op. cit., tomo II, pág. 368.

⁶⁸⁸ Id., pág. 367.

⁶⁸⁹ Gaston Bachelard indica que el cisne es un « hymne de mort ». BACHELARD, G.: *L'eau et les rêves*, op. cit., pág. 61.

que era hipócrita ayer y cobarde hoy, recubre estos dramas con su indiferencia, cayendo en lo banal y en el olvido. La finalidad de estos relatos es la de turbar al lector, pero iluminan las profundidades del abismo del espíritu y del corazón humano. La muerte se perfila en un horizonte indeterminado: sabemos por azar que la « petite masque » ha muerto sin que Barbey nos precise el porqué ni el cómo; también aparece fría y consciente en *Le Bonheur dans le Crime*; muestra una insostenible crueldad en *À Un Dîner d'Athées*; e interviene bajo la forma de una justicia inmanente en *Le Rideau Cramoisi*. El destino es el que fija los acontecimientos, y el sexo masculino, sometido por esta fuerza interior, es impotente ante el demonio; por ello, cualquier rebelión es infructuosa.

El título de *Le Bonheur dans le Crime* suscita de antemano la felicidad que se puede sentir en la muerte – cínica asociación de dos sustantivos que contrastan absolutamente –, el propio narrador, el doctor Torty, advierte el escándalo de Hauteclair y de Serlon, gozando juntos de una felicidad literalmente paradisiaca, cuando deberían conocer, en realidad, los rigores del infierno por vivir felices al precio de un asesinato. Hauteclair es la mujer fatal que, con sus ojos, fascina a fieras y, al mismo tiempo, a un hombre que lo convierte en criminal, pues los amantes que parecen ser muy felices, amables y encantadores



Hauteclair, Savigny et la comtesse de Savigny
dans *Le Bonheur dans le Crime*

son realmente asesinos. A la amante le atrae matar a su rival y, para ello, emplea un tóxico devastador como la tinta, cuyo envenenamiento es lento y efectivo: « il n'était plus possible d'arrêter les ravages de l'empoisonnement »⁶⁹⁰. Los amantes envenenan a la que les molesta porque el amor que experimentan es, ante todo, una rebelión contra las leyes mundanas; los medios criminales de la sirvienta son rápidamente olvidados, incluso sus actos no son perseguidos. La criminal se encuentra satisfecha de su acción: « elle avait sont bonheur écrit sur son front d'une radieuse manière qu'en y répandant toute la bouteille d'encre double avec laquelle elle

avait empoisonné la comtesse, on n'aurait pas pu l'effacer! »⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Op. cit., tomo II, pág. 117.

⁶⁹¹ Id., pág. 123.

El análisis del sentimiento de la muerte es preciso desde el momento en que se vive el drama interior de la condesa, que desea con todas sus fuerzas morir, rechazando todo remedio a vivir. Pero, simultáneamente a esta atracción, la moribunda repudia la muerte, manifestando angustia. El peligro es temible sólo en la medida en que implica un riesgo de muerte, y los amantes optan por la solución más arriesgada, sobre todo la heroína, que prefiere vivir en la misma casa de su amante « au péril de tout, que d'être sa maîtresse à V... »⁶⁹² El riesgo desempeña un papel notable en la pareja, en vez de huir, como consecuencia de su crimen, se instalan en el castillo. El secreto vivido por los héroes « aurevilliens », como la felicidad, es amenazado constantemente, y esa felicidad nace del peligro⁶⁹³. La ausencia del progenitor de la heroína es trascendental para el desenlace del relato, su muerte interviene como una necesidad para que su hija satisfaga sus deseos:

« Le vieux *La Pointe-au-corps* mourut. [...] Mlle Hauteclair Stassin annonça, qu'elle continuerait les leçons de son père; et, loin d'avoir moins d'élèves par le fait de cette mort, elle en eut davantage »⁶⁹⁴.

Esta historia viene a ser la contrapartida de *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, si Hauteclair ha sido educada por su padre, la « petite masque », por su madre. La joven que oculta mal su fealdad fallece víctima de una madre resplandeciente de belleza, mientras que la bella Hauteclair, que esconde celosamente los encantos de su cara, consigue deshacerse de la esposa del hombre al que ama. Generalmente, en la producción novelesca de Barbey, cada uno se sustenta de la destrucción del otro; esta pareja de amantes es el único caso excepcional que, para conseguir su finalidad, destruyen a su oponente sin manifestar ningún tipo de remordimiento, lo que demuestra una crueldad aterradora.

La felicidad en el crimen se hace extensible en *Le Dessous de Cartes*: Mme de Stasseville se complace en matar a su descendencia, felicidad sensible que se percibe en un estremecimiento voluptuoso. Si la condesa de Tremblay es la protagonista principal que repudia y fascina a la vez, la condesa de Damnaglia y la

⁶⁹² Id., pág. 121.

⁶⁹³ Stendhal afirma: « La perfection de la civilisation serait de combiner tous les plaisirs délicats du XIX siècle avec la présence fréquente du danger. Il faudrait que les jouissances de la vie privée puissent être augmentées à l'infini en s'exposant souvent au danger. Ce n'est pas purement du danger-militaire que je parle ». STENDHAL: *De l'Amour*, Club des libraires de France, 1960, págs. 176-177.

⁶⁹⁴ Op. cit., tomo II, pág. 96.

baronesa de Mascranny son sus fieles reflejos, y tienen la misma tentación, la de destruir. Existe cierta analogía entre las dos condesas, « comme Mme de Stasseville, la comtesse de Damnaglia a la force de cacher bien des passions et bien du bonheur »⁶⁹⁵, el mutismo de ambas es una característica común, y la única actividad bucal que poseen es la de devorar y la de matar: « [Mme de Tremblay] d'une passion avide, elle saisit avec ses lèvres effilées et incolores plusieurs tiges de fleurs odorantes, et elle les broya sous ses dents »⁶⁹⁶. La condesa de Damnaglia « mordait du bout de sa lèvre l'extrémité de son éventail replié »⁶⁹⁷, y, finalmente, « rongait toujours, le bout d'ivoire, incrusté d'or, de son éventail »⁶⁹⁸. La baronesa Mascranny participa también en la iniciativa destructora:

« Vous m'avez gâté des fleurs que j'aimais, - dit la baronne de Mascranny, en se retournant de trois quarts vers le romancier, [en] cassant le cou a une rose bien innocente qu'elle prit à son corsage et dont elle éparpilla les débris dans une espèce d'horreur rêveuse »⁶⁹⁹.

La expresión « cassant le cou à une rose bien innocente » sugiere la relación con otra rosa, Herminie, seguramente envenenada por la condesa de Tremblay. La descripción metafórica de sus labios alude a un campo semántico destructivo y mortífero:

« Malgré sa pâleur, cependant, malgré la couleur hortensia passé des lèvres de la comtesse du Tremblay de Stasseville, il y avait pour l'observateur avisé, précisément dans ces lèvres à peine marquées, ténues et vibrantes comme la cordelette d'un arc, une effrayante physionomie de fougue réprimée et de volonté. La société de province ne le voyait pas. Elle ne voyait, elle, dans la rigidité de cette lèvre étroite et meurtrière, que le fil d'acier sur lequel dansait incessamment la flèche barbelée de l'épigramme »⁷⁰⁰.

« Arc », « lèvres meurtrières », « fil d'acier », « flèche barbelée » son términos y expresiones que connotan un espíritu beligerante; sus labios y sus

⁶⁹⁵ Id., págs. 170-171.

⁶⁹⁶ Id., pág. 164. J. Bellmin-Noël estudia este tema de la madre devoradora. BELLEMIN-NOËL, J.: *Diaboliques au divan*, Ed. Ombres, Toulouse, 1991.

⁶⁹⁷ Id., pág. 131.

⁶⁹⁸ Id., pág. 170.

⁶⁹⁹ Id., pág. 171.

⁷⁰⁰ Id., pág. 145.

manos, en forma de garras de esfinge, auguran el peor de los dramas. El narrador sospecha una sutil maquinación de envenenamiento, pues, la desgraciada Hermine presenta los síntomas de una tos mortal, aunque ella misma sostiene que ha cogido frío paseándose cerca del estanque de Stasseville. El narrador advierte que murió « d'une maladie de langueur dont personne ne s'était douté jusqu'à la dernière extrémité, et quand la maladie avait été incurable »⁷⁰¹. El frasco donde se encuentra el veneno representa la muerte en sí, su color negro lo delata, e incluso el olor tuberoso de su sustancia puede matar a las mujeres encintas:

« Nous l'avions vue ne pouvoir les souffrir, depuis ses dernières couches, pendant lesquelles on avait failli la tuer, nous contait-elle langoureusement, avec un bouquet de tubéreuses »⁷⁰².

Aparte de las muertes ya conocidas, el viejo caballero de Tharsis narra el descubrimiento del cadáver de un niño en una jardinera, del que no se sabe nada, pero mantiene su opinión sobre la jardinera-ataúd, revelando que el extraño culto a las resedas se había apoderado de la condesa desde hacía algunos años:

« [...] Mme de Stasseville, qui n'avait jamais rien aimé, pas plus les fleurs que tout le reste [...], portait toujours vers la fin de sa vie un bouquet de résédas à sa ceinture, et qu'en jouant au whist, et partout, elle en rompait les tiges pour les mâchonner. [...] Ces résédas venaient d'une magnifique jardinière que Mme de Stasseville avait dans son salon. Oh! le temps n'était plus où les odeurs lui faisaient mal. [...] A présent, elle les aimait et les recherchait avec fureur. Son salon asphyxiait comme une serre dont on n'a pas encore soulevé leurs vitrages à midi [...]. Une fois morte, et quand il fallut fermer son salon, [...] on a voulu mettre ces beaux résédas en pleine terre, et l'on a trouvé dans la caisse, devinez quoi?...le cadavre d'un enfant qui avait vécu!... »⁷⁰³

Mme de Stasseville, después de dos crímenes sobre su conciencia sin ningún tipo de arrepentimiento, sigue con sus partidas de whist. ¿De quién es el niño, de la madre o de la hija? El misterio no se resuelve, los presuntos amantes infanticidas influyen sobre el destino de los demás personajes, y lo que se jugaba

⁷⁰¹ Id., pág. 165.

⁷⁰² Id., pág. 168.

⁷⁰³ Id., págs. 168-169.

realmente no era una partida de whist, sino una partida de crimen. Barbey buscaba profundizar en la historia y en sus personajes, y era consciente de este desafío psicológico y estético⁷⁰⁴.

En la segunda *Diabolique*, Ravila evoca su más bello amor – su más bello fracaso – tras una cena trampa, preparada por doce antiguas amantes. Las invitadas que lo rodean tienen las mismas sensaciones de atracción que tuvo Sardanápalo « sur son bûcher, quand il y entassa, pour périr avec lui, ses femmes, ses esclaves, ses chevaux, ses bijoux, toutes les opulences de sa vie »⁷⁰⁵. El hecho de escuchar a Don Juan es asimilado al deseo de aniquilarlo, « le fusillant toutes de leurs yeux émerillonnés et inquisiteurs »⁷⁰⁶; y solo, ante estas mujeres, se convierte en víctima frente a sus verdugos, e incluso ante unos caníbales: « Elles le buvaient et le mangeaient des yeux »⁷⁰⁷. Exigen su narración bajo la amenaza de sus uñas, de sus ojos afilados y cuya agresividad se intensifica con sus cuchillos. La niña de trece años asimila el hecho de estar encinta a un crimen, y manifiesta una « horreur presque convulsive »⁷⁰⁸ hacia el conde de Ravila, el amante de su madre:

« [...] elle appelle un crime et sa damnation éternelle, car elle se croit damnée, la pauvre fille! ne m'a plus répondu et s'est obstinément renfermée dans un silence qu'elle n'a rompu que pour me supplier de venir vous trouver, Madame, et de vous apprendre son crime »⁷⁰⁹.

Su tragedia interior estriba en creer que está embarazada del conde por el hecho de sentarse en el lugar que ocupó. Sabemos que la niña muere, pero no conocemos la causa de su muerte: « Et la petite masque? – demanda-t-elle. Oh, elle était morte, bien jeune et mariée en province, quand sa mère me raconte cette histoire »⁷¹⁰.

En *Le Rideau Cramoisi*, los soldados poseen un espíritu militar y están fascinados por la muerte: « On se serait battu pour entrer dans celle-là, et battu

⁷⁰⁴ Recordemos las palabras de Jacques Petit relacionadas con el arte de Barbey: « [...] ce qu'il recherche n'est pas tant, comme il pourrait paraître, l'effet de surprise, mais ce mouvement de découverte ou de révélation progressive qui le prépare ». *Notes et variantes*, id., pág. 1277.

⁷⁰⁵ Id., pág. 62.

⁷⁰⁶ Id., pág. 67.

⁷⁰⁷ Id., pág. 67.

⁷⁰⁸ Id., pág. 72.

⁷⁰⁹ Id., pág. 76.

⁷¹⁰ Id., pág. 79.

encore pour n'en pas sortir »⁷¹¹. El joven Brassard lo expresa de un modo particular; y, paradójicamente, vive mejor en la muerte que en la vida: « on vit plus dans la vie qu'on n'a pas que dans la vie qu'on a »⁷¹². La mención del busto de Níobe y la cama con las cabezas de esfinges, símbolos de la muerte, no son fortuitos:

« C'était une chambre de ce temps là, [...] où le bronze plaquait partout le merisier, d'abord en tête de sphinx aux quatre coins du lit [...]. A tous les angles de cette chambre d'une grande élévation et d'un large espace, il y avait des encoignures en faux laque de Chine, et sur l'une d'elles on voyait, mystérieux et blanc, dans le noir du coin, un vieux buste de Niobé »⁷¹³.

Estos detalles de la habitación del vizconde recuerdan la de la madre del escritor, que se exhiben como temas obsesivos. La heroína es educada en un convento, pero se ofrece violenta y silenciosamente al joven oficial, experimentando una terrible voluptuosidad: cada dos noches atraviesa la habitación de sus progenitores hasta el punto de que una noche, la emoción es tan fuerte que fallece. El narrador suscita ante su interlocutor un sentimiento de incomprensión y de pánico, cuyas predicciones refuerzan la impresión de fatalidad, pues afirma: « son histoire me faisait l'effet de tourner un peu vite à la leste aventure de garnison; mais je ne me doutais pas de ce qui allait suivre! »⁷¹⁴ Con la muerte de Albertine, Barbey plantea el problema de las relaciones con las mujeres, de ahí que Brassard, joven capitán, viva en un medio de su mismo sexo que lo protege de las influencias nefastas de las mujeres. Alberte se destruye en el amor y muere de la escisión entre su alma y su cuerpo: el paroxismo al se libra es de tal naturaleza que el cuerpo se debilita y se rompe.

La misma tragedia sucede en *Léa*: el héroe mata a su amada por no resistir un fatídico abrazo, de manera que el estado de inconsciencia favorece el misterio. Réginald evoca la disolución del cuerpo: « Il se disait que la vierge de son amour rendrait bientôt son corps à la terre et son âme aux éléments »⁷¹⁵. Los dos crímenes de sendos relatos son parecidos aparentemente, aunque difieren en

⁷¹¹ Id., pág. 14.

⁷¹² Id., pág. 28.

⁷¹³ Id., págs. 42-43.

⁷¹⁴ Id., pág. 37.

⁷¹⁵ Op. cit., tomo I, pág. 39.

tanto que Léa se muestra inocente y Alberte, culpable; Réginald es castigado, mientras que Brassard es perdonado. El miedo a la muerte aterroriza al novelista y, a menudo, imagina y describe la muerte en su horror físico, oscureciendo el tono.

Las cenas del viejo Mesnilgrand, en *À Un Dîner d'Athées*, son consideradas infames e inspiran en la opinión local « une horreur presque égale à l'horreur que les chrétiens, au Moyen Âge, ressentaient pour ces repas des Juifs dans lesquels ils profanaient des hosties et égorgeaient des enfants »⁷¹⁶; con este símil, Barbey anuncia, en cierta medida, algunos aspectos del relato. Se trata de un drama sexual que mezcla un crimen pasional, en el que las relaciones sexuales son inseparables de la violencia. Mesnilgrand es un ser apasionado cuya agresión se fundamenta en su desesperación, pero es un ser profundo, respetuoso con todo lo sagrado; frente a la Rosalba que, aparte de ser púdica y angelical, es una mujer sensual, voluptuosa, corrupta, satánica... Su marido, el mayor Ydow, se embriutece, enloquece y la castiga cruelmente, no sólo por sus innumerables infidelidades sino por no ser el padre de su único hijo, de ahí la violación efectuada con la ayuda de la empuñadura de su sable.

Tressignies, en *La Vengeance d'une Femme*, se encuentra en la misma circunstancia que Mesnilgrand; ambos son conducidos, por deseo, a la habitación de una mujer adúltera que los hace testigos de un drama sangriento, por lo que en esta confusa implicación, se sienten atormentados y horrorizados. La relación entre los personajes está fuertemente cargada de agresividad y de angustia, y la mujer es objeto de deseo, de violación, de tortura... La introducción de este relato anuncia la intención de buscar una nueva tragedia sin la necesidad de tanta sangre, juzgando que los crímenes espirituales son más crueles que los físicos, y además, la Inquisición los castigaba como tales:

« Cependant, les crimes de l'extrême civilisation sont, certainement, plus atroces que ceux de l'extrême barbarie par le fait de leur raffinement, de la corruption qu'ils supposent et de leur degré supérieur d'intellectualité. L'Inquisition le savait bien. [...] Il y a donc, pour le romancier, tout un genre de tragique inconnu à tirer de ces crimes, plus intellectuels que physiques, qui semblent moins des crimes à la

⁷¹⁶ Op. cit., tomo II, pág. 188.

superficialité des vieilles sociétés matérialistes, parce que le sang n'y coule pas et que le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des mœurs »⁷¹⁷.

La duquesa de Sierra-Leona nos recuerda la muerte de Esteban, cuya aversión permanece siempre presente en su espíritu: si ver caer la cabeza de su amante platónico sobre sus rodillas es un hecho espantoso, más execrable es que el marido llame a sus perros para que devoren el corazón del traidor. Escena horrorosa que sube de gradación hasta alcanzar el paroxismo:

« Ses chiens dévorèrent le cœur d'Esteban devant moi. Je leur disputai, je me battis avec ces chiens. Je ne pus le leur arracher. Ils me couvrirent d'affreuses morsures, et traînèrent et essayèrent à mes vêtements leurs gueules sanglantes »⁷¹⁸.

Este sentimiento de horror le inspira el poder sobrenatural de venganza, así que se condena a ser prostituta; esta degradación, en el nivel más bajo de la prostitución, la utiliza para castigar a su marido. Para ello, contrae voluntariamente la más horrible de las enfermedades, que acaba por descomponerla y destruirla. Los temas de destrucción, y sobre todo de autodestrucción, que afloran en todas *Les Diaboliques*, llegan a su punto más álgido en esta novela.

Finalmente, todas las heroínas de estos seis relatos fallecen: Alberte muere súbitamente; la « petite masque »; la condesa de Stasseville y sus hijas o, presuntamente, su nieta; la Púdica es horrorosamente mutilada, asesinada por el acto bárbaro que le inflige el mayor Ydow; y la duquesa de Arcos conoce la misma suerte de autodestrucción. La única que escapa a la muerte es Hauteclair, pero motiva la muerte de la mujer de su amante. ¿Por qué los hombres no sucumben como las heroínas? La identificación de los héroes con el autor es una evidencia, pero también podemos pensar que son « diabólicas » y, como tales, no pueden vivir en este mundo donde teóricamente no debería de existir el Mal; Hauteclair es la única que sobrevive, pero es repudiada por la sociedad « valognaise ». La destrucción es la ineludible conclusión de todas estas historias, es el último refugio de paz donde todo vuelve a la normalidad.

⁷¹⁷ Id., pág. 231.

⁷¹⁸ Id., pág. 252.

El universo de este escritor decimonónico es trágico: existe, en todos los personajes, el consentimiento a su propia destrucción⁷¹⁹. Ningún crimen se denuncia, la dialéctica del honor prohíbe hablar a la adúltera Hortense, como impide a Hermangarde confiar en alguien la causa de su tristeza. Brassard, Mesnilgrand, Le Hardouey, Ydow, Marmor, Hauteclair, Mme de Stasseville... son asesinos y no son condenados; lo mismo que Réginald, Dorsay, Monsieur Jacques o Des Touches son causantes de muertes físicas o psíquicas. El único ejemplo de amistad lo confirma el amigo de Néel, Gustave de Orglande, que, para salvarlo, muere trágicamente una noche de marea y de tempestad. Por lo tanto, los héroes « aurevilliens » se encuentran irremediabilmente solos y, por este motivo, su situación es cruel; *La Bague d'Annibal*, con cierto cinismo, resume satisfactoriamente esta circunstancia:

« [...] j'ai vu une femme sacrifier héroïquement son amant à son amie, - il est vrai qu'elle en prenait un autre, - et une institutrice vouloir faire épouser à son élève le sien, - dont elle ne voulait plus. O Amitié! amitié! sentiment des anges entre eux, essayé par les hommes ici-bas »⁷²⁰.

En el transcurso de estas páginas, hemos discernido que, aparte de los crímenes materiales, existen crímenes civilizados en los que la sangre no corre, pero que son capaces de ser más refinados, más atroces que los crímenes de tortura física. Las parejas, que estén casadas, que sean amantes o que sean incestuosas, conocen un amor efímero, hasta el punto de que la comunicación no existe y cada conciencia persigue la destrucción del otro.

* * *

⁷¹⁹ « L'univers aurevillien est tragique, il est tragique parce qu'[il est] dominé, écrasé par la faute originelle », advierte J. Petit. Op. cit., tomo I, prefacio, pág. 32.

⁷²⁰ Id., pág. 176.

CONCLUSIÓN

Concluida esta labor investigadora, se impone una recensión sobre lo anteriormente expuesto. Este estudio ha pretendido demostrar que el motivo de la destrucción articula casi todos los temas y participa principalmente en la comprensión del texto. Hemos podido comprobar, en efecto, cómo la destrucción, bajo todas sus formas y sus variantes más significativas (comportamientos misteriosos, naturaleza, marcas corporales, satanismo, transgresión, complicidad, sufrimiento físico impuesto o recibido, incomunicación entre los personajes, que sean amantes, marido y esposa, padres e hijos...) tendía a convertirse en el tema principal y, para ello, hemos buscado las razones de este clima descomunadamente destructivo. El autor se ve obligado a escribir, y la causa fundamental de su motivación hay que buscarla en principios trascendentales: el genio literario, la necesidad de la historia, el saber absoluto... Si buscamos en el espíritu del novelista, podemos advertir a un hombre acomplejado, fuera de un medio legitimista y clerical, no amado por su madre, enamorándose a los veinte años de una prima, rompiendo con su entorno familiar y geográfico, y, poco a poco, volviendo a los principios ancestrales. Toda su vida y toda su obra se sitúan bajo el signo del desafío, aprovechando la escritura para su descarga existencial. Debido a una técnica elaborada que ha sabido pulir, a un análisis psicológico, a los detalles, a las referencias..., anticipa ciertas búsquedas de los novelistas modernos, y no es un azar si el escritor ha seducido y ha influido a escritores del siglo XX, como a Proust, Bernanos o Julien Gracq. Su producción literaria nos ha mostrado lo esencial de su temperamento, sin olvidar que el estilo de este impetuoso, atrevido y provocador señor de las letras, odiado y admirado por muchos contemporáneos, sigue deleitando a un gran número de lectores.

Barbey se complace en la narración y participa, a menudo, en la escena, siendo uno de los rasgos constantes y más notorios del relato « aurevillien », pues haciendo intervenir a un narrador responsable, se protege y se oculta. Ahora bien, este narrador se enfrenta al enigma de un mundo seductor que amenaza sin cesar su integridad.

La fantasía que hemos analizado en la obra « aurevillienne » consiste en crear una atmósfera de duda entre lo real y lo sobrenatural: « Mais cette réalité mystérieusement transfigurée par le surnaturel, est-elle seulement le fruit de notre

imagination? N'est-elle pas plutôt la manifestation surnaturelle dont nous guetions la révélation, sans y croire, mais tout en la redoutant? Barbey opte pour cette dernière hypothèse. [...] C'est que Barbey appelle « le fantastique de la réalité »¹. Este binomio, lo real y lo sobrenatural, desde el punto de vista narrativo, es el fundamento de la estética « aurevillienne », que consiste en describir el revés y el derecho de la condición humana. En el lenguaje del novelista, no tienen cabida términos como fin, terminación, conclusión, solución, límite..., y nos obliga a releer sus historias para poder aprehenderlas. Es sensible a la riqueza de la realidad y cree que las formas de la narración deben reflejar esta complejidad; pues, contestatario en el orden político, social y religioso, ofrece en su obra una imagen de la realidad problemática. Opuesto a numerosos novelistas de su época por concebir una visión del mundo objetiva, Barbey privilegia constantemente su propio punto de vista sobre lo real, de manera que lo importante a sus ojos no es la materia en sí, sino el modo de captarla. Las constantes alusiones a la oscuridad, a las tinieblas, a las ruinas... auguran historias sombrías y dramáticas: la esfinge se inscribe en un registro fantástico cerca de lo trágico. La personalidad ambivalente de los héroes dificulta demostrar el mecanismo de su comportamiento; sus conductas reafirman, con el rostro oculto, la profundidad insondable de su naturaleza.

Seguidamente, hemos explotado los diferentes tipos físicos de la muerte, cuyos escenarios naturales dejan de ser simples referencias topográficas para convertirse en elementos que participan plenamente en la economía del relato con su causa y efecto. El espacio es uno de los operadores por los que se instaura la acción, causándonos una sensación de opresión y de destrucción que nos persigue más allá del mismo texto y de la lectura. Pero estos diferentes aspectos de la muerte no son suficientes para representar en sí la destrucción; excluyen, efectivamente, una dimensión primordial de la aniquilación: la del cuerpo. Apuntábamos a comprender cómo los signos corporales contribuían a desarrollar el relato, a facilitar una diversidad novelesca a las obras, y podíamos ver, en la oposición de la rojez y de la palidez, los aspectos del conflicto del poder de lo corporal. Dos tipos de movimientos se orientaban: unos, hacia el exterior, como la rojez y la expresividad; otros, hacia el interior, como la palidez y el retraimiento. El análisis de esta oposición nos conducía al del conocimiento de las metáforas de los colores

¹ BORNECQUE J. H.: *Paysages extérieurs et mondes intérieurs dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, dos estudios se realizan en la misma obra: Lecaplain F.: *Réalité et surnaturel dans l'œuvre de BdA* y Lecureur M.: *Les personnages féminins dans l'œuvre de BdA*, op. cit., pág. 78

rojos y blancos, descubriendo una lancinante presencia de la sangre, que se convierte en uno de los temas obsesivos de la novela « aurevillienne », cuya utilización, en tanto que materia fisiológica, suponía comparaciones con Balzac y Stendhal. Para Barbey, este tema representaba la base del conocimiento de los hombres, así que averiguamos que la fisiología sobreentendía la psicología.

El estudio de lo corporal nos ha abierto un mundo imaginario que está fuertemente influido por el poder irreductible de la fuerza de lo sexual, por lo que ha sido inevitable que, en el tercer capítulo, se trate la sexualidad, cuyos vicios quedan patentes, y, para estudiar este aspecto, hemos puesto en causa el satanismo « aurevillien ». Hemos advertido cómo la compensación fantasmagórica de los sentimientos complejos del novelista hacia las mujeres opera en la creación de héroes satánicos. A lo largo del presente estudio, hemos intentado señalar cómo una serie de procedimientos de disimulación ocultan el salvajismo de los personajes a través de animales: felinos, reptiles, caballos, rapaces..., cuyo disimulo y engaño se inspiran en el juego de la máscara. Las aventuras que los personajes han vivido nos plantean cuestiones a las que no conseguimos responder plenamente; por lo tanto, el lector participa en la obra, siguiendo de cerca la creación imaginaria del escritor, desenmascarando o intentando desenmascarar a los protagonistas.

Barbey, definido como un ser católico, nunca se opuso a la Iglesia ni negó a Dios, pero sus novelas contradicen y sobrepasan este principio, rechazando las obediencias sociales, las leyes religiosas... Orgullo, frialdad, indiferencia, misterio... son cualidades que el escritor otorga a sus heroínas, cuyos sentimientos son desconocidos. Estas mujeres perversas, llamadas « sanguíneas », son las que realmente conquistan, y el género masculino queda marcado perpetuamente por su seducción. La maldad implica el reconocimiento del Diablo y de sus acciones; ello contribuye al triunfo de heroínas como Hauteclair, que aplasta, con su superioridad y actitud desafiante, a los conformistas felizmente integrados en su tiempo. También hemos evidenciado que en este mundo maniqueo donde triunfan las fuerzas maliciosas, el mal permanece impune: estos seres alocados, estas parejas insatisfechas y devastadoras que no son castigadas ni por las leyes ni por esa sanción interior que se llama el remordimiento, pertenecen todos, o casi todos, a este universo teratológico.

La obra de Barbey d'Aurevilly, como hemos indicado a lo largo del estudio, refleja una presencia superlativa de personajes, de acontecimientos, de elementos..., directamente vinculados a la destrucción. Su producción literaria fue escandalosa, los propios títulos son sugestivos: *Les Diaboliques*, que estuvieron cerca de un proceso; *Un Prêtre Marié*, que fue prohibida en las librerías católicas. Actualmente, estamos acostumbrados a cualquier tema como a la forma de tratarlo, pero hay que hacer un esfuerzo histórico para entender determinadas conductas de la época. Conviene considerar las enemistades, los rencores y las hipocresías que se encontraban, a menudo, en el origen de los escándalos creados alrededor del autor. Ha confesado que sus novelas eran una compensación de lo que no había sido y lo que hubiera deseado ser, por lo que los héroes masculinos son su fiel reflejo: seductores locamente amados y admirados. En connivencia con ellos, ha sentido la necesidad individual de rebelarse contra las prohibiciones sociales y morales del orden establecido, y ha envidiado conscientemente a algunos de sus personajes, sobre todo a Julien y Marguerite de Ravalet.

Las contradicciones que hemos destacado son innegables, sobre todo los temas relacionados con la destrucción; así, se puede estar atormentado por el miedo, por la aflicción, por el horror, por la desgracia, por el sufrimiento..., pero al mismo tiempo, es posible sentir atracción hacia estos sentimientos. El odio ha contribuido a que los personajes satisfagan su rencor en otros sujetos, manifestando un deseo de destrucción. La misoginia del novelista surge del modo más violento en el fantasma de « sellar » el sexo femenino, tema analizado en la primera obra y en un relato de *Les Diaboliques*. Este resentimiento se traduce en un deseo de venganza que, según el estudio que hemos realizado, conduce a la ruina, a la destrucción del sujeto. Otras veces son los propios individuos los que se suicidan, como aquellos otros que, sin matarse directamente, se consumen poco a poco, a sabiendas de que necesariamente habrán de culminar con su propia muerte.

Todos los temas que hemos estudiado: el del dolor, sufrimiento, odio, venganza, suicidio... convergen en un movimiento progresivo hacia un mismo tormento destructor, el de la muerte, y estos temas son los que dan a las novelas su resonancia moderna. Barbey ofrece a determinados personajes un destino más atroz que el de la muerte: la infelicidad, situación patética por el hecho de saber que nunca serán felices. Como hemos observado, una ingente cantidad de

elementos contribuye, en mayor o en menor medida, a la desgracia: castillos, escaleras, bancos, objetos personales... La aceptación de la muerte, en consonancia con el pensamiento estoico, resulta ser una de las características más logradas en el universo narrado por el novelista. En algunos casos, es precisamente la muerte la que ofrece sentido a una vida que, hasta entonces, carecía de él; pero en otros, ha habido personajes que, sin desearlo, han experimentado una desaparición prematura motivada por la muerte.

Conducidos por Jacques Petit, que observa la imagen de la madre en la heroína « lacrada », hemos analizado las madres negativas. La negación de las madres « aurevilliennes » se relaciona con la tendencia psíquica fundamental del autor, que repudia la continuidad de la vida en unas ocasiones, y en otras, la incomprensión tan dolorosa de las causas de los silencios del amor materno. Su sentimiento ambiguo hacia la maternidad, que a la misma vez rechaza y desea, se cristaliza en la imagen de Níobe, figura mitológica, que ha interpretado un papel sumamente significativo para que adquiriera la experiencia imaginaria de la muerte.

El fatalismo es uno de los principios primordiales del universo novelesco de Barbey, en el que la pasión fatal ha sido el resultado de la absoluta ausencia de un amor compartido y de un amor feliz; pues, el título de la novela *L'Amour Impossible* podría ser el título genérico de todas las obras. La mujer domina el pensamiento del escritor: las jóvenes son bacantes y ninfómanas, las maduras son visionarias, las celestes son destruidas por las malas..., y a menudo, el amor es nada más que cópula porque amar es depender y ser esclavo. Los héroes « aurevilliens » no resuelven la contradicción de que la naturaleza humana necesita una afección tan intensa como la necesidad de autonomía, se recluyen en su laberinto sin salida donde se complacen y encuentran esporádicamente la seguridad en algún amor prohibido. La soledad es un reflejo del aislamiento, del silencio y de la incomunicación, pues nombres abstractos como « bonheur », « félicité » se encierran en la mentira y en la clandestinidad. La sangre impregna todas las páginas y se debe al temperamento del escritor que, hipersensible, se defiende contra todo lo que considera una tara psicológica, adoptando y asumiendo los principios de la máscara, del dandismo y de la crueldad. Las imágenes sangrientas son una materia no sólo biológica, sino poética y sagrada. Todas las obras analizadas contienen, en mayor o menor grado, alusiones al

comportamiento cruel del ser humano, cuyo máximo exponente es el sadismo, y la tragedia reside precisamente en esa explicación de acciones violentas que revisten la incuestionable crueldad humana.

Finalmente, hemos estudiado cómo la imaginación del novelista confiere un carácter horrible a la destrucción de sus héroes, cuyas relaciones, en algunos casos, se sitúan bajo el signo de la tortura física o espiritual; y, en otros, bajo la autodestrucción.

A diferencia de otros escritores, los relatos de Barbey no dejan a nadie indemne, y estudiar la destrucción, en la obra novelesca de Barbey, es una tarea difícil y extensa, pero complaciente. Del método de trabajo que hemos expuesto, queríamos demostrar que concordaba con nuestra preocupación, y que este estudio configuraba el conocimiento de la destrucción en los cuatro capítulos, cuya comunicación dilucida un extraño malestar, desasosiego, pero que fascina y nos invita a penetrar en este universo destructivo.

Este estudio de investigación nos ha permitido examinar la personal visión evolutiva del escritor relativo al conocimiento de la destrucción, comprobando su tormento en una vida que no ha existido particularmente, debido al amor imposible y a la incomprensión de la sociedad en general. Estilísticamente, Barbey demuestra una notable habilidad para mantener la incertidumbre del lector y crear tensión entre los personajes, dejando al lector responder a las cuestiones enunciadas. Algunos críticos le han recriminado la falta de explicaciones sobre el comportamiento de sus personajes, pero, desde nuestra perspectiva, el suspense manifestado revela cierta fascinación por los incesantes interrogantes y enigmas. Esta concepción problemática del universo « aurevillien » es lo que más toca nuestra sensibilidad contemporánea y lo que suscita la actualidad y el resurgimiento del autor.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Es conveniente señalar que la presente relación bibliográfica la hemos dividido en dos partes principales y ha sido confeccionada según unos criterios de selección. En una primera parte, la principal, reunimos las obras concernientes al escritor: sus obras narrativas, sus ensayos, algunas correspondencias y diversos trabajos mediante obras críticas, capítulos y artículos que nos han permitido el desarrollo de nuestra investigación. La segunda parte la constituye textos teóricos generales que nos han parecido fascinantes, directa o indirectamente, sobre todo las obras que se relacionan con nuestra temática de la destrucción. También incluimos material fotográfico obtenido en el Museo Barbey d'Aurevilly en Saint-Sauveur-le-Vicomte e ilustraciones de fotos antiguas adquiridas en Le Molay-Littry (Bayeux).

A. OBRAS DE BARBEY D'AUREVILLY

1. NOVELAS

Todas las referencias remiten a *Œuvres romanesques complètes*, presentación y notas bajo la dirección de Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964 y 1966, 2 volúmenes:

-*Le Cachet d'Onyx (1831)*

-*Léa (1832)*

-*L'Amour Impossible (1841)*

-*La Bague d'Annibal (1842)*

-*Une Vieille Maîtresse (1851)*

-*L'Ensorcelée (1852)*

-*Le Chevalier Des Touches (1863)*

-*Un Prêtre Marié (1864)*

-*Les Diaboliques (1874)*

-*Une Histoire sans Nom (1882)*

-*Une Page d'Histoire (1882)*

-*Ce qui ne meurt pas (1883)*

Barbey d'Aureville, prefacio de Philippe Sellier, (*Une Vieille maîtresse*, *L'Ensorcelée* *Un Prêtre marié*, *Les Diaboliques*, *Une Page d'histoire*), Laffont, Paris, 1981, págs. 1074.

Le Chevalier Des Touches, prefacio de Jean-Pierre Seguin, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, págs. 182.

Le Chevalier Des Touches, prefacio de Jacques Petit, Ed. Gallimard, col. folio, Paris, 1976, págs. 275.

Le chevalier Des Touches, lectura pedagógica dirigida por Vigor Caillet de la Ed. establecida por J. Petit (folio, 1976), Ed. Gallimard, Paris, 1999, págs. 274.

Les Diaboliques, prefacio de Jean-Pierre Seguin, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, págs. 317.

Les Diaboliques, texto presentado por Jacques Petit, Ed. Gallimard, col. folio, Paris, 1973, págs. 378.

L'Ensorcelée, prefacio de Hubert Juin, texto presentado por Jacques Petit, Ed. Gallimard, col. folio, Paris, 1977, págs. 309.

Un Prêtre marié, prefacio de Jacques Petit, Ed. Gallimard, col. folio, Paris, 1980, págs. 476.

Une Vieille maîtresse, prefacio de Paul Morand, texto presentado por Jacques Petit, Ed. Gallimard, col. folio, Paris, 1979, págs. 540.

Une Histoire sans nom, prefacio de Philippe Berthier, Flammarion, Paris, 1990, págs. 188.

2. MEMORIAS Y CORRESPONDENCIA

Premier Memorandum (1836-1838), Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, tomo II, Paris, 1964.

Lettres à Mme de Bouglon, Barbey d'Aurevilly, presentados por J. Petit y anotados por A. Hirschi, Paris, Les Belles Lettres, 1978, págs. 133.

Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trébutien, Librairie Lecampion, A. Blazot éditeur, Paris, 1908:

-*Lettres à Trébutien*, tomo I, 1845, págs. 234.

-*Lettres à Trébutien*, tomo I, 1845, págs. 229.

-*Lettres à Trebutien*, tomo II, 1851, págs. 193.

-*Lettres à Trébutien*, tomo II, 1852, págs. 234.

-*Lettres à Trebutien*, tomo IV, 1856, págs. 130.

-*Lettres à Trébutien*, tomo IV, 1856, págs. 159.

Correspondance générale, publicada bajo la dirección de Philippe Berthier:

-*Correspondance générale*, Les Belles Lettres, 1982, tomo II, págs. 154.

-*Correspondance générale*, Les Belles Lettres, 1983, tomo. III, págs 100.

3. ENSAYOS

Disjecta Membra, Ed. La Connaissance, 2 vol., 1925.

Du dandysme et de George Brummel, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, tomo II, Paris, 1964.

Pensées Détachées. Fragments sur les Femmes, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, tomo II, Paris, 1964.

4. ESTUDIOS CRÍTICOS

4.1. OBRAS Y CAPÍTULOS

AVRANE, P.: *Barbey d'Aurevilly*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000.

-*Barbey d'Aurevilly: solitaire et singulier*, Campagne Première, Paris, 2005.

BAILBE, J.M.: *Les métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly*, cap. de la obra, Publications de l'Université de Rouen, 1987, págs. 67-84.

BELLEMIN-NOËL, J.: *Diaboliques au divan*, Ed. Ombres, Toulouse, 1991, págs. 259.

BERNARD, C.: *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, PUF, Paris, 1989, págs. 328.

BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz, 1978, págs. 398.

BÉSUS, R.: *Barbey d'Aurevilly*, Ed. Universitaires, Paris, 1957, págs. 123.

BONNES, J.P.: *Le bonheur du masque*, Casterman, Paris, 1947, págs. 124.

BORELY, M.: *Barbey d'Aurevilly, maître d'amour*, Paris, 1934.

BORNECQUE, J. H.: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Caen, 1969, págs. 160.

BOSCHIAN-CAMPANER, C.: *Barbey d'Aurevilly: biographie*, Librairie Séguier, Paris, 1989, págs. 224.

BOUCHER, J.P.: *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly; une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, págs. 154.

BUENO ALONSO, J. y PALACIOS BERNAL, C.: *Las Diabólicas de Barbey d'Aurevilly*; introducción, traducción y notas, Universidad, Secretariado de Publicaciones, Murcia, 1993, págs. 79.

BUENO ALONSO, J.: *Imágenes de mujer: el imaginario femenino en Barbey d'Aurevilly*, Universidad de Alicante, 1996, págs. 126.

- BUET, CH.: *Barbey d'Aureilly, impressions et souvenirs*, Savine, Paris, 1891.
- CANU, J.: *Barbey d'Aureilly*, Robert Laffont, Paris, 1965, págs. 456.
- CASTEX, P.G.: *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951.
- CLERGET, F.: *Barbey d'Aureilly*, Falque, Paris, 1909, págs. 346.
- COLLA, P.: *L'univers tragique de Barbey d'Aureilly*, La Renaissance, Bruxelles, 1965, págs. 192.
- CORBIÈRE-GILLE, G.: *Barbey d'Aureilly critique littéraire*, Ginebra y Paris, Droz, 1962.
- CHAMPEAU, S.: *Les Diaboliques de Barbey d'Aureilly: résumé, personnages, thèmes*, Hatier, Coll. Profil littérature, Paris, 1998.
- CLAVARON, Y.: *Étude sur Barbey d'Aureilly*, Les Diaboliques, Ellipses, Paris, 2001.
- DJOURACHNOUITCH, A.: *Barbey d'Aureilly. L'Ensorcelée*, Presses Universitaires de France, 1998.
- DODILE, N.: *Le texte autobiographique de Barbey d'Aureilly*, Ginebra, Droz, 1987, págs. 313.
- DOYON, R.L.: *Barbey d'Aureilly, amoureux et dupe*, Corrèa, Paris, 1934.
-*Essais de lectures des Diaboliques de Barbey d'Aureilly*, Minard, Paris, 1974.
-*Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1992.
- GAUTIER, J.: *Barbey d'Aureilly, ses amours, son romantisme*, Ed. P. Téqui, Paris, 1961, págs. 252.
- GIRARD, S.: *Le Parfum du démon: un écrivain nommé Barbey d'Aureilly*, Hermé, Paris, 1986, págs. 351.

GOSSET, L.: *Introduction aux Diaboliques*, Mercure de France, 1939.

GRAMONT, E.: *Barbey d'Aureville*, Grasset, Paris, 1946.

-*Introduction des Diaboliques*, coll. Classiques Garnier, 1963.

HAMELIN, J.: *Hommes de lettres inculpés: Mérimée, Barbey d'Aureville, Maupassant, Flaubert, Baudelaire, Les Goncourt et Diderot*, Minuit, Paris, 1956.

JEANTON-LAMARCHE, J.M.: *Pour un portrait de Jules-Amédée Barbey d'Aureville: regards sur l'ensemble de son Œuvre, témoignages de la critique, études et documents inédits*, L'Harmattan, Paris, 2000.

JUIN, H.: *Barbey d'Aureville*, Seghers, «Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui», Paris, 1975, págs. 189.

LA VARENDE, J.: *Grands Normands, étude sentimentale; Barbey d'Aureville, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*, Rouen: Henri Defontaine, 1939.

LECLERC, Y.: *Crimes écrits: la littérature en procès au XIXe siècle*, Plon, Paris, 1991.

LE CORBEILLER, A.: *Les Diaboliques de Barbey d'Aureville*, Malfrère, Paris, 1939, págs. 360.

LEMAIRE, M.: *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.

LYOTARD, D.: *Cruauté de l'intime: Barbey d'Aureville, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard, Villeneuve-d'Ascq*, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

MCLINTOSH, F.: *La vraisemblance narrative: Walter Scott, Barbey d'Aureville*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2002.

MELMOUX-MONTAUBIN, M.F.: *Barbey d'Aureville*, PUF, Paris, 2001, págs. 349.

MEYER, A.: *Le spectacle du secret: Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Droz, Genève, 2003.

PETIT, J.: *Barbey d'Aurevilly critique*, Les Belles Lettres, 1963, págs. 766.

PRAZ, M.: *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Ed. Denoël, Paris, 1977.

QUERU, H.: *Le Dernier Grand Seigneur: Jules Barbey d'Aurevilly*, Ed. de Flore, Paris, 1946.

RIOUL, R.: *L'Enfermée: Barbey d'Aurevilly*, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, Paris, 1999, págs. 127.

ROBINEAU-WEBER, A.G.: *Barbey d'Aurevilly, « Les diaboliques »*, coll. Connaissance d'une œuvre, Bréal, 2000, págs. 127.

SCHWARTZ, H.: *Idéologie et art romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Munich, Fink, 1971.

SEILLÈRE, E.: *Barbey d'Aurevilly, ses idées et son œuvre*, Bloud, Paris, 1910.

TOUMAYAN, A.: *La Littérature et la hantise du Mal. Lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1978.

TRANOUEZ, P.: *Fascination et narration. La scène capitale dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*., Minard, Paris, 1987, págs. 679.

YARROW, P. J.: *La pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly*, Droz-Minard, Paris-Ginebra, 1961.

4.2. ARTÍCULOS

ALBY, N.: « Syndrome de Lasthénie de Ferjol: étude psychologique », *Actualités Hématologique*, nº15, 1982, págs. 121-125.

AVRIL, Y.: « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », *Études Littéraires*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Laval, avril, 1979, págs. 33-55.

BAILBE, J.M.: « Barbey d'Aurevilly, écrivain normand », *Études normandes*, nº1, 1989.

-« La ville transposition aurevillienne », *Études normandes*, nº1, 1989.

-« Vellini/ Carmen ou la tentation lyrique de Barbey d'Aurevilly, *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990.

-« Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly », Université de Rouen, 1987, págs. 67-84.

BALADIER, L.: « Deux maîtres méconnus des petits genres. Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam », *École des Lettres*, nº11, 1982.

BANCQUART, M.Cl.: Réalisme et mystère chez B. d'A., Flaubert et Maupassant, Amis de Flaubert, nº 33, 1968.

BEAULIEU, J.: « Barbey d'Aurevilly et Balzac », *Cahiers aurevilliens*, nº10, págs. 13-41.

BELLEMIN-NOËL, J.: « Le Racontage ou le Récit de rien », *Études littéraires*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Laval, automne, vol. 22, nº2, 1989, págs.87-97.

BELLOS, D.: « Barbey d'Aurevilly et les pensées de Balzac », *RLM, serie Barbey d'Aurevilly*, nº10, 1977, págs. 115-124.

BERNARD, C.: « La chouannerie romanesque dans *Le Chevalier Des Touches* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº13, 1987, págs. 53-82.

-« L'inter-diction dans *Une Histoire sans Nom* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 337-360.

BERTHIER, P.: « Barbey d'Aurevilly et la révolte », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°3, 1968, págs. 35-71.

-« Stendhal, Barbey d'Aurevilly », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°5, 1970, págs. 25-61.

-« Barbey d'Aurevilly et Proust », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°6, 1971.

-« Barbey d'Aurevilly et la critique d'art », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°7, 1972.

-« Les Diaboliques et la critique française », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°9, 1974.

-« La question du père dans les romans de Barbey d'Aurevilly », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°11, 1981, págs. 7-47.

-« *L'Enfermée, Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly: Une écriture du désir », Champion, Paris, 1987.

-« Théologie et poétique. Le prêtre dans les romans de Barbey d'Aurevilly », *Romantisme et religion. Théologie des Théologiens et théologie des écrivains. Colloque interdisciplinaire Metz*, 1978, Actes publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Munch, Paris, 1980.

-« Barbey et les malentendus du réalisme », *Les lettres romanes XXXVII*, 1983, págs. 287-309.

-« Oser, oser ou la vengeance d'un homme », *Littérature*, n°17, 1987, págs. 93-100.

-« Le vicomte rompu », *Information littéraire XL*, Paris, 1988, págs. 19-22.

-« Les Diaboliques à table », dans *L'Enfermée, Les Diaboliques, La chose sans nom*, Sedes, Paris, 1988, págs. 127-137.

-« L'inquisiteur et la dépravatrice: Barbey d'Aurevilly et George Sand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°79, 1979, págs. 50-61.

BONEL, J.: « Interpréter *Une page d'histoire* de Barbey d'Aurevilly », *École des Lettres LXXVIII*, Paris, 1987, págs. 31-35.

BORNECQUE, J.H.: Entrevisions sur l'univers de l'amour dans la pensée de Barbey d'Aurevilly, *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°3, 1968, págs. 7-34.

BROSSART, R.: « Mal de nom, mal du pays dans *Un prêtre marié* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°12, 1985, págs. 67-103.

-« L'Écrit de Vampire », *Annales de Normandie*, Caen, 1984, págs. 277-289.

CARDONNE-ARLYCK, E.: « Nom, corps, métaphore dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », *Littérature*, n°54, Paris, mai, 1984, págs. 3-19.

CROUZET, M.: « Barbey d'Aurevilly et l'oxymore ou la rhétorique du Diable, dans *L'Enfermée, Les Diaboliques, La chose sans nom*, Sedes, Paris, 1988, págs. 83-98.

-« Barbey d'Aurevilly et « l'esprit » dans *Les Diaboliques* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 231-254.

CHABOT, J.: « L'œuvre-limbes, ou l'enfant mort chez Barbey d'Aurevilly », *Littérature*, n°75, 1989, págs. 57-71.

CHASTAIN, A.: « Autour du héros réel de *L'Enfermée* », *Revue du département de la Manche XXIII*, 1981.

DETALLE, A.: « La paternité à travers trois romans de Barbey d'Aurevilly: *Un prêtre marié, L'Enfermée, Une histoire sans nom* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Ed. A. Colin, Paris, 1978, mars/avril, págs. 202-215.

-« La problématique du défroqué », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°12, 1985, págs. 105-109.

DODILLE, N.: « Les morts de Barbey d'Aurevilly », *colloque de Cerisy*, Lyon, 1988, págs. 113-125.

-« La question biographique dans *Les Diaboliques* », dans *L'Enfermée, Les Diaboliques, La chose sans nom* », Sedes, Paris, 1988, págs. 71-81.

-« Nécrologiques », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz 1990, págs. 13-22.

-« Les femmes de l'écrivain Romantisme », *Revue du Dix Neuvième Siècle*, n°52, 1986, págs. 45-46.

DOYON, R.L.: « Du marquis de Sade à Barbey d'Aurevilly, introduction du *Cachet d'Onyx, Léa* », *La Connaissance*, 1921.

DUBOIS, F.: « Visages de la Croix-Jugan », *Revue département de la Manche XXIII*, 1981, págs. 37-43.

EYGUN, F.X.: « *Une Histoire sans nom: la révolution de 89 comme prétexte à un fantastique pour Barbey d'Aurevilly* », *Initiales*, n°10-11, 1990-91, págs. 37-43.

FONYI, A.: « Figures de la mère absente », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 137-149.

FOUCART, C.: « Barbey d'Aurevilly et le Moyen-Âge ou les traces de la mélancolie », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 77-87.

FRAISSE, L.: « *Le rideau cramoisi: Marcel Proust lecteur de Barbey d'Aurevilly* », *Travaux de Littérature*, n°8, 1995, págs. 319-340.

GAILLARD, F.: « La représentation comme mise en scène du voyeurisme », *Revue des Sciences Humaines*, J. Corti, n°2, Paris, 1974, págs. 267-282.

GIARD, A.: « Le Récit lacunaire dans *Les Diaboliques* », *Poétique*, n°41, Paris, Seuil, 1980, págs. 38-50.

GILLE, E.: « Étude symbolique du *Chevalier Des Touches* de Barbey d'Aurevilly », *Recherches sur l'imaginaire XII*, 1985, págs. 57-62.

GILLE, P.: « L'ambivalence chez Barbey d'Aurevilly, structures, figures et genèse », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°8, 1973, págs. 39-74.

-« De Barbey d'Aurevilly à Bernanos (Étude d'une structure romanesque) », *RLM*, n°340-345, 1973, págs. 113-144.

GRACQ, J.: « Ricochets de conversation », *Préférences*, José Corti, Paris, 1961, págs. 221-228.

GUYON, A.: « Barbey d'Aureville et le genre policier: Les leçons d'un précurseur oublié », *Travaux de Littérature*, n°4, 1991, págs. 217-230.

HIRSCHI, A.: « Barbey « conteur », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°4, 1969, págs. 7-30.

-« Les allusions esthétiques dans les romans », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°7, 1972, págs. 37-70.

-« Le « Procés » des *Diaboliques* », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°9, 1974.

-« Les sources historiques », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°10, 1977.

-« Les allusions esthétiques dans les romans », *RLM*, n°285-289, 1972, págs. 37-60.

HOFER, H.: « Sombreval résistant et révolté », *Barbey d'Aureville cent ans après*, págs. 199-203.

JEAN-LAMARCHE, J.M.: « Image et métaphores chez Barbey d'Aureville », *Le pèlerinage Aurevilleyen*, n°52, 1979.

LACRETELLE, J.: « La vraie sorcellerie de Barbey d'Aureville », *Figaro Littéraire*, 1956.

LEBERRUYER, P. et PETIT, J.: « Les Eaux-mortes », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°1, 1966, págs. 25-33.

LEBERRUYER, P.: « Les landes, paysage d'angoisse », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°1, 1966, págs. 35-50.

-« Pâtres, mendiants et sorciers », *RLM, Barbey d'Aureville*, n°2, 1967, págs. 17-31.

-« Sorcellerie et croyances populaires en Cotentin ou quelques sources de *L'Ensorcelée* », dans *Revue du département de la Manche*, 1981, págs. 7-18.

LECAPLAIN, F.: « Réalité et surnaturel dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly », étude dans J. H. Bornecque: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de B. d'A.*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.

LECLERC, F.: « Réalité et surnaturel dans *L'Enfermée* et *Les Diaboliques* », Sedes, Paris, 1988, págs. 49-70.

LÉCUREUR, M.: « Les personnages féminins dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly », étude dans J. H. Bornecque: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de B. d'A.*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.

-« De Balzac a Zola », *Les Belles lettres, Barbey d'Aurevilly*, 1998, págs. 224.

LEFRANÇOIS, J.J. et PETIT, J.: « Les thèmes physiologiques », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°2, 1967, págs. 33-50.

LE TERRIER, J.: « Le personnage du prêtre », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°2, 1967, págs. 7-16.

LÖW, T.: « Vampires et suceurs de sang: à propos de *Léa* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°14, 1990, págs. 83-99.

MALANDAIN, P.: « Sombre Val Jean », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°12, 1985, págs. 53-65.

-« Folie polonaise et solidarité, Néel de Néhou », *Hommages à J. Petit*, 1985, págs. 261-269.

MARINI, M.: « Ricochets de lecture: le fantasmagorique des *Diaboliques* », *Littérature*, n°10, 1973, págs. 3-19.

MIGUET-OLLAGNIER, M.: « Figures mythiques dans *Les Diaboliques*, Mythanalyses », *Les Belles Lettres, Annales universitaires de Besançon*, Paris, 1992, págs. 99-110.

MILNER, M.: « Identification psychanalytique de la perversion dans *Les Diaboliques* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 125-313.

-« Le sexe des anges: de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme*, nº11, 1976.

MONTROND, B.: « La culpabilité dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly », *Revue du département de la Manche*, nº6, 1963, págs. 128-136.

MOUNIER DAUMAS, D.: « *Le Chevalier Des Touches*: un univers de la stérilité », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº10, 1977, págs. 9-34.

-« La maternité, blessure et désir de mort », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº11, 1981, págs. 49-65.

MUGNIER-MANFREDI, F.: « L'effacement du personnage féminin chez Barbey d'Aurevilly », *Littérature*, nº17, 1987, págs. 101-107.

NONDIER, G.: « Sur l'exotisme de Barbey d'Aurevilly », *Études normandes XXXVIII*, 1989, págs. 27-35.

LOUDIN, M. G.: « Silence et dissimulation chez le personnage aurevillien », *Romance Notes*, nº17, 1976, págs. 162-165.

PETIT, J.: « L'enfant mort et la naissance du héros », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº11, 1981, págs. 67-83.

-« La ville-prison », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº1, 1966, págs. 7-24.

-« La fausse innocence du *Chevalier des Touches* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº10, 1977, págs. 49-61.

-« Le rêve endormi des plaisirs fabuleux..., l'inceste et l'androgynie », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº2, 1967, págs. 51-64.

-« La femme dominatrice », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº8, 1973, págs. 125-130.

-« La littérature et le scandale », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº8, 1973, págs. 7-37.

-« L'imagination de la mort », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, nº3, 1968, págs. 73-86.

-« Le temps romanesque et la « mise en abyme », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°4, 1969, págs. 31-60.

-« Note sur la structure des *Diaboliques* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°4, 1969, págs. 85-89.

-« La sensibilité aurevillienne dans le « Salon de 1872 », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°7, 1972.

-« L'inceste et l'androgynie », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°162-165, 1967, págs. 51-64.

-« Baudelaire et Barbey d'Aurevilly », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°67, 1967, págs. 286-295.

PEYLET, G.: « Entre la mythologie romantique et la mythologie fin de siècle, le satanisme », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 89-100.

-« Entre 1832 et 1882, l'image de la femme dans quelques œuvres majeures de Barbey d'Aurevilly », *Littérature*, n°18, 1988, págs. 67-80.

PHILIP, M.: « Dandysme et androgynie dans les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », *La Nouvelle Revue Française*, juillet-août, 1981, págs. 141-149.

-« Le Satanisme des *Diaboliques* », *Études françaises*, n°4, 1968, págs. 72-76.

QUERU, H.: « Sur les *Diaboliques* encore ». *Le pèlerinage Aurevillyen*, « Feuille d'information », n°43, décembre 1974, págs. 16.

-« L'enfant parmi les soupirs », *Cahiers aurevilliens*, n°9, págs. 45-74.

RACLOT, M.: « L'enfant mort, image fondatrice de l'imaginaire aurevillien », *Travaux de Littérature*, n°5, 1992, págs. 249-265.

ROGERS, B.G.: « Poétique de *L'Ensorcelée* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 5-13.

-« Poétique de *Un Prêtre marié* », dans *L'Ensorcelée, Les Diaboliques, La chose sans nom* », Sedes, Paris, 1988, págs. 205-211.

-« La genèse de la poétique physiologique de *L'Ensorcelée* », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°14, 1990, págs. 125-138.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C.: « *Le plus bel Amour de Don Juan*, narration et signification », *Littérature*, nº9, 1973, págs. 118-125.

ROUX, M. L.: « Mourir d'aimer », *Revue Française de psychanalyse*, tome, 43, 1979, págs. 509-520.

SERRES, M.: « Analyse spectrale de quatre diaboliques », *Revue Critique*, nº349, 1976, págs. 557-598.

SIMON, P.: « L'abbé de la Croix-Jugan ou le portrait d'un défiguré », *Revue du département de la Manche XXIII*, 1981, págs. 45-53.

SIMONOT, P.: « Le faux réalisme des personnages secondaires », *RLM, Barbey d'Aureville*, nº4, 1969, págs. 61-83.

SOUTET-QUILLARD, J.: « La fonction narrative de la lande dans *L'Ensorcelée* », *RLM, Barbey d'Aureville*, nº4, 1990, págs. 101-124.

TOUSSAINT, J.: « L'enlèvement de Des Touches de la prison de Coutances », *Études normandes*, livraison 75, 1990, págs. 4-15.

TRANOUEZ, P.: « Fascination et narration dans *La Vengeance d'une femme*, de Barbey d'Aureville », *École des Lettres*, 1988.

-« L'asthénique, l'amazone, l'androgynie », *RLM, Barbey d'Aureville*, nº10, 1977, págs. 85-113.

-« L'efficacité narrative. Étude du *Rideau cramoisi* », *Poétique*, nº41, seuil, Paris, 1980, págs. 51-59.

-« La passion selon le Rompu », *RLM, Barbey d'Aureville*, nº12, 1985, págs. 7-40.

-« *Une histoire sans nom*. Œuvres et figures de l'ange exterminateur », *Annales de Normandie*, Caen, 1984, págs. 325-339.

-« La Croix-Jugan et la grâce accordée », dans *L'Ensorcelée, Les Diaboliques, La chose sans nom*, Sedes, Paris, 1988, págs. 25-36.

-« La narration neutralisante: étude de quatre diaboliques », *Poétique*, nº17, 1974, págs. 39-49.

-« Un récit révocataire. *À un dîner d'athées* », *Littérature*, n°10, 1980, págs. 27-42.

-« Portrait de l'artiste en Minotaure », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°11, 1981, págs. 87-104.

-« Une céleste en sabbat ou le siège du Diable », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 307-311.

TUNDO, L.: « La fortune des *Diaboliques* en Italie », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°9, 1974, págs. 137-143.

VANNET, G.: « À propos des images animales », *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°10, 1977, págs. 35-47.

VERRIER, J.: « Les Dessous d'une Diabolique. Lecture de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* », *Poétique*, n°9, 1972, págs. 50-60.

VILLAND, R.: « Quelques sources de Barbey », *RLM*, 1968, págs. 107-117.

-« À propos d'un personnage de l'*Ensorcelée* », *RLM*, 1969, págs. 123-131.

-« Le Dauphin du baron de Fierdrap », *RLM*, 1971, págs. 173-174.

YARROW. P. J.: « Walter Scott et *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly », dans *L'Ensorcelée, Les Diaboliques, La chose sans nom*, Sedes, Paris, 1988, págs. 15-24.

B. OBRAS GENERALES

1. OBRAS CONSULTADAS

ALBIAC. G.: *La muerte, metáforas, mitologías, símbolos*, Paidós, Barcelona, 1996.

ARIÈS. P.: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Ed. Seuil, Paris, 1975.

- BACHELARD, G.: *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, págs. 265.
- BALTRUSAITIS, J.: *Rêves et prodiges. Le gothique fantastique*, Colin, Paris, 1960.
-*Le Moyen Âge fantastique*, Flammarion, Paris, 1981.
- BARONIAN, J. B.: *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, Paris, 1978.
- BATAILLE, G.: *L'Erotisme*, Ed. de Minuit, Paris, 1957.
-*La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.
- BEGUIN, A.: *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1937.
- BESSÈDE, R.: *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIX^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1975.
- BETTELHEIM, B.: *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976.
- BLANCHOT, M.: *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1989, págs. 381.
- BOUDON, P.: *Introduction à une sémiotique des lieux*, Klincksieck, Paris, 1976, págs. 289.
- CAILLOS, R.: *Images images*, Gallimard, Paris, 1959.
-*Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1959.
-*Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966.
-*Approche de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1978.
- CAZOTTE, J.: *Le Diable amoureux et autres récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1974.
- COLLOT, M.: *L'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988, tomo. I, págs. 87-95.
- DANGELZER, J.Y.: *La description de milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, les Presses Modernes, Paris, 1939, págs. 274.

- DURKHEIM, E.: *Le suicide*, PUF, Paris, 1960, págs. 73.
- ELIADE, M.: *Traité d'histoire des religions*, Éd. Payot, Paris, 1990, págs. 124.
-*Méhistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, col. Idées, Paris, 1962.
-*Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, col. Idées, Paris, 1967.
- ERNST, G.: *La mort dans le texte*, colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- ESTEVE, E.: *Byron et le Romantisme français*, Hachette, Paris, 1907.
- FABRE, J.: *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992.
- FINNÉ, J.: *La Littérature fantastique*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.
- FRANCASTEL, J.: *La figure et le lieu*, Denoël Gauthier, Paris, 1980, págs. 286.
- FREUD, S.: *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, col. Idées, Paris, 1962.
-*Au-delà du principe du plaisir*, Gallimard, Paris, 1963.
-*Névrose, psychose et perversion*, PUF, Paris, 1973.
- GARGAM, G.: *L'amour et la mort*, Ed. le Seuil, Paris, 1959, págs. 114.
- GILLET, J.: *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Klincksieck, Paris 1975, págs. 177.
- HAMON, P.: *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Ginebra, Droz, 1983, págs. 325.
- HARF-LANCNER, L.: *Les fées au Moyen-Âge*, Champion, Paris, 1984.

HERRMAM, C.: *Les voleuses de langues*, Ed. Les Femmes, Paris, 1976, págs. 46.

ISRAËL, L.: *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Masson, Paris, 1985.

JUIN, H.: *Le lit*, Hachette, Paris, 1980, págs. 121.

JUNG, C. G.: *Métamorphoses et symboles de la libido*, Fernand Aubier, Paris, 1927, págs. 487.

KEMPF, R.: *Sur le corps romanesque*, Seuil, Paris, 1968.

KERBRAT, C.: *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, págs. 119.

KRISTEVA, J.: *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Seuil, col. Points, 1980.

LEDERER, W.: *Gynéphobia ou la peur des femmes*, Payot, Paris, 1970.

MALRIEU, J.: *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992.

MAURON, CH.: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963.

MENDEL, G.: *La révolte contre le père*, Payot, Paris, 1974.

MILNER, M.: *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, José Corti, Paris, 1960.

-*La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982, págs. 261.

MONG, J.: *De la beauté, ou la tentation de l'irrationnel*, Ed. Université du Sud, 1990.

MORIN, E.: *L'homme et la mort devant l'histoire*, Ed. du Seuil, Paris, 1970.

NORDMANN, J.T.: *La Critique littéraire française au XIXe siècle*, Livre de Poche, coll. Références, Paris, 2001.

PALOU, J.: *Histoires étranges*, Ed. Casterman, Paris, 1963.

PAULME. D.: *La mère dévorante*, Gallimard, Paris, 1976.

PELADAN. J.: *De l'Androgyne*, Sansot, Paris, 1910.

RANK, O.: *Le traumatisme de la naissance*, Payot, Paris, 1968.

RÉGNIER-BOHLER, D.: *Le Cœur mangé; récits érotiques et courtois des XII^e et XIII^e siècles*, col. Stock Plus, Paris, 1979.

RETINGER. J. H.: *Le conte fantastique dans le Romantisme français*, Grasset, Paris, 1908.

RUDWIN. M.: *Les écrivains diaboliques de France*, Figuière, Paris.

SADE: *La philosophie dans le boudoir*, Gallimard, col. folio, 1976, págs. 283-285.

SEIGNOLLE. C.: *Le Diable dans la tradition populaire*, Maisonneuve, Paris, 1959.

SERGEANT. B.: *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Payot, Paris, 1984.

SERRES, M.: *L'hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Flammarion, Paris, 1987.

STENDHAL: *De l'Amour*, Club des libraires de France, 1960, págs. 176-177.

TODOROV, T.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, págs. 188.

-*Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

-*Symbolisme et interprétation*, Col. Poétique, Seuil, Paris, 1978.

VERNANT, J. P.: *La mort dans les yeux*, « Textes du XX ème siècle », Hachette, Paris, 1985, págs. 80.

VERRIER, J.: *Les débuts de romans*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1988, págs. 110.

2. TESIS

BOSCHIAN-CAMPANER, C.: *Les portraits féminins dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly*, microfichas, Tesis 3º ciclo (bajo la dirección de Marc-Mathieu Münch): letras, Metz, 1991.

NICOLAS, Y.: « ... Plus épouse que mère ». *Psychanalyse des œuvres romanesques de B. d'A.*, microfichas, Tesis 3º ciclo (bajo la dirección de Georges Mailhos): letras, Toulouse-Le-Mirail, 1985.

CHAUMONT-ANDRÉ, M.: *La description chez Barbey d'Aurevilly*, microfichas, Tesis 3º ciclo (bajo la dirección de Georges Molinié): letras, Toulouse-Le-Mirail, 1988.

CHUJO, S.: *Pulsions du roman: le cas Barbey d'Aurevilly*, microfichas, Tesis 3º ciclo (bajo la dirección de Louis Forestier): letras, Paris, 1987.

3. DICCIONARIOS CONSULTADOS

BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos* (trad. Del alemán: Knaurs Lexicon der Symbole), Paidós, Barcelona, 1993.

BOMPIANI: *Diccionario de autores* (Adapt. y trad. Del Dizionario degli autori), 6 vol., Hora S. A., Barcelona.

-*Diccionario de obras* (Adpat. Y trad. Del Dizionario letterario delle opere) 16 vol., Hora S. A., Barcelona.

BRUNEL, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed., du Rocher, Paris, 1988.

ELIADE, M.: *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1955.

CHEVALIER, J. et GHEENBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969.

GRIMAL, P.: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.

MORIER. H.: *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, PUF, Paris, 1981.

C. BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

http://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Barbey_d'Aurevilly

http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Barbey_d'Aurevilly

http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/barbey.htm

http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Barbey_d_Aurevilly

<http://poesie.webnet.fr/auteurs/barbey.html>

<http://www.chez.com/barbey/>

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/livre-ecrit_1036/collection-textes_5281/foire-aux-textes_5283/barbey-aurevilly_16428.html

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/jules-barbey-d-aurevilly-382.php>

<http://134.59.6.81/revues/result.jsp?rep=all&query=Barbey%20d%E2%80%99Aurevilly>

http://www.villecherbourg.fr/fr/tourisme_decouverte/histoire_de_la_ville/personnalites/jules_barbey_daurevilly/default.asp

<http://revel.unice.fr/cnarra/entree.html?id=198>

<http://livres.fluctuat.net/barbey-d-aurevilly.html>

<http://www.portail-des-antiquaires.com/index.asp?ID=570>

http://fr.encyarta.msn.com/encyclopedia_761566124/Barbey_d'Aurevilly_Jules_Am%C3%A9d%C3%A9e.html

<http://barbeyaurevilly.mes-biographies.com/biographie-Jules-Amedee-Barbey-d-Aurevilly.html>

http://www.larevuedesressources.org/auteur.php3?id_auteur=144
<http://album.revues.org/index2988.html>

http://copainsdavant.linternaute.com/etablissement/17865/1/college_barbey_d_aurevilly/

http://copainsdavant.linternaute.com/etablissement/17865/1/college_barbey_d_aurevilly/

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1014258>

<http://www.pointscommuns.com/jules-barbey-daurevilly-ecrivain-3000067.html>

<http://stalker.hautetfort.com/archive/2006/03/22/1%E2%80%99ensorcelee-de-jules-barbey-d%E2%80%99aurevilly-par-germain-souchet.html>

<http://fs.oxfordjournals.org/cgi/content/short/59/4/467>

<http://w3.univ-tlse2.fr/lla/barbey/>

<http://www.chez.com/barbey/musee.html>

D. REPRODUCCIÓN DE ILUSTRACIONES FOTOGRÁFICAS

1. FOTOS OBTENIDAS EN EL MUSEO BARBEY D'AUREVILLY EN SAINT-SAUVEUR-LE-VICOMTE

*Église de Taillepied dans *Un Prêtre Marié*, pág. 31.

*La duchesse d'Arcos de Sierra-Leona dans *La vengeance d'une femme*, pág. 143.

*Alberte dans *Le Rideau Cramoisi*, pág. 148.

*La « petite masque » dans *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, pág. 155.

*La Rosalba dans *À Un Dîner d'Athées*, pág. 158.

*L'abbé de La Croix-Jugan et ses chevauchées dans *L'Ensorcelée*, pág. 204.

*Jeanne Le Hardouey visite la Clotte, la sorcière, dans *L'Ensorcelée*, pág. 239.

*L'abbé Riculf et Lasthénie dans *Une Histoire sans Nom*, pág. 302.

*Deseo de destrucción, pág. 312.

*Mme de Stasseville dans *Le Dessous de Cartes*, pág. 399.

*Rencontre de Vellini et Ryno dans le Bois de Boulogne, *Un Prêtre Marié*, pág. 449.

*La Rosalba dans *À Un dîner d'Athées*, pág. 457.

*Hauteclaire, Savigny et la comtesse de Savigny dans *Le Bonheur dans le Crime*, pág. 488.

2. FOTOS ANTIGUAS ADQUIRIDAS EN LE MOLLAY-LITTRY (BAYEUX)

*La lande de Lessay (Manche) dans *L'Ensorcelée*, pág. 25.

*Le nid d'Alcyon dans *Une Vieille Maîtresse*, pág. 67.

*Le château d'Olonde dans *Une Histoire sans Nom*, pág. 73.

*Le château de Tourlaville dans *Une Page d'Histoire*, pág. 79.

*Jeanne Le Hardouey chez la Clotte dans *L'Ensorcelée*, pág. 104.

*Le château de Saules dans *Ce qui ne meurt pas*, pág. 429.

*Chaumière de Vellini à Carteret dans *Une Vieille Maîtresse*, pág. 450.

*Le moulin bleu dans *Le Chevalier Des Touches*, pág. 472.

* * *