

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA,

ROMÁNICA, ITALIANA Y ÁRABE

**LA ARTICULACIÓN DE LO
FANTÁSTICO EN EL RELATO CORTO
BALZAQUIANO**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

PEDRO SALVADOR MÉNDEZ ROBLES

DIRIGIDA POR LA DOCTORA

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

Vº Bº LA DIRECTORA

MURCIA 2008

INTRODUCCIÓN

Emprender un trabajo de investigación implica siempre un reto para la persona que lo inicia, pues, aunque nos movamos en un terreno que a priori nos interese y hasta pueda resultarnos familiar, son sin embargo muchas las dudas que nos asaltan sobre la elección, acertada o no, del objeto de estudio, la idoneidad del método de análisis que vamos a aplicar, o si nuestro trabajo arrojará resultados científicamente relevantes. Somos conscientes de que centrar nuestro interés en un autor como Balzac no disminuye los riesgos que acechan a toda investigación; al contrario, estos riesgos aumentan, si tenemos en cuenta que nos hallamos ante uno de los grandes autores dentro de la historia de la literatura, cuya obra ha despertado un gran interés entre la crítica. Su legado literario ha generado un corpus teórico ingente, en el que se superponen y oponen aproximaciones a su obra desde muy diversos enfoques, desde los estudios estrictamente literarios, hasta aquéllos que han incidido en la trascendencia de la obra balzaquiana como documento histórico, sociológico, geográfico, etc. Franc Schuerewegen reflexiona sobre cómo se ha investigado la obra balzaquiana, y resume el devenir de los estudios críticos en los siguientes términos:

Balzac était un visionnaire, nous l'avons fait réaliste, et c'était partir à la recherche d'un autre Balzac. Balzac était de droite, nous l'avons mis à gauche, est réapparu l'autre Balzac. Balzac était lisible, nous l'avons fait scriptible, c'était encore une fois un autre Balzac. Balzac, c'était *La Comédie humaine*; nous avons réédité les *Ceuvres diverses*, nous avons découvert un autre Balzac. On voit où le bât blesse. Le procédé est tellement éculé que même le plus naïf parmi nous ne saurait plus en être dupe. D'un moins,

nous faisons un plus, d'une valeur une non-valeur, passant sans cesse au pôle opposé, donnant aussi l'impression à nos lecteurs que c'est nous qui changeons Balzac, qu'en changeant notre regard sur l'œuvre, nous transformons la nature même de l'œuvre, comme si nous ne savions pas, au plus profond de nous-mêmes, que ces transformations ne sont qu'un mirage dû aux manipulations que nous nous autorisons, et que nous tournons depuis toujours autour d'un objet où tout cela, toutes ces facettes sont présentes en même temps: *totum simul*. (2004: 16)

Es cierto que Balzac ha sido un autor muy manipulado - y nos atreveríamos a decir incluso maltratado - por la crítica, sobre todo cuando más que un acercamiento del investigador a la diversidad de la obra balzaquiana, lo que se ha producido ha sido justo lo contrario: una interpretación parcial del universo balzaquiano para aproximarlos a los planteamientos simplificadores del estudioso. En cualquier caso, nos preguntamos si ya está todo dicho sobre Balzac, pues es mucho lo que con más o menos acierto se ha escrito al respecto. Nuestra opinión es que no. Pese a que es un autor que ha sido objeto de las más diversas investigaciones, Balzac sigue siendo una fuente viva para nuevas aproximaciones a su obra. Prueba de ello es que, además de las numerosas monografías y artículos que continuamente se publican, existen en la actualidad dos revistas - *L'Année Balzacienne* y *Le Courrier Balzacien* - dedicadas exclusivamente al estudio de Balzac y su obra. Pero el ser un autor muy estudiado es a la vez una ventaja y un inconveniente, ya que, por un lado, contamos con el respaldo de los numerosos trabajos publicados, los cuales son una fuente inestimable para conocer y comprender la obra balzaquiana, pero, por otro lado, el enorme corpus

teórico generado hace cada vez más complicados los avances en la investigación. Compartimos el planteamiento de Louis Vax de que “nuestro conocimiento de las obras irá mejorando si, tras prescindir de los errores de nuestros antecesores y aprovechar sus hallazgos, releemos los libros con espíritu abierto y atención sostenida, aprovechando los datos filológicos, biográficos e históricos útiles para aclarar su sentido” (1981: 10). Por ello, conscientes de todos los condicionantes señalados y sin renunciar a los valiosos trabajos que nos preceden, la vitalidad que demuestra tener la narrativa balzaquiana, posibilitando continuamente nuevas vías de aproximación, nos anima a embarcarnos en esta investigación que esperamos complete los estudios realizados en torno a la faceta de este escritor como autor de relatos fantásticos. No pretendemos, pues, descubrir un Balzac inédito, ni echar por tierra lo que se ha escrito, sino profundizar en las líneas de investigación abiertas al respecto para completarlas con nuevos datos desde una perspectiva integradora. Nuestro planteamiento coincide con el de Schuerewegen cuando dice:

Et quand le commentateurs affirment, à la manière un peu hystérique qui est la leur, que l'on s'est trompé sur le sens de l'œuvre, que là où on avait l'habitude de voir X, il fallait en fait voir Y, Balzac rétorque: mais X et Y sont présents simultanément dans mon œuvre, et mon discours n'est ni incohérent, ni fissuré, ni fêlé, ni disparate, voyons donc! (2004: 17)

Por tanto, somos conscientes de que el Balzac fantástico no excluye al Balzac realista. Al contrario, ambas facetas se complementan y se mezclan en *La Comédie Humaine*, como dos caras de una misma moneda. Sin embargo, pese a que nuestra postura no es excluyente, circunstancias

que más abajo expondré nos han conducido a fijar nuestra atención sobre la vena fantástica de Balzac.

La magnitud de su obra nos obliga a hacer restricciones para asegurar una investigación con rigor y un trabajo de dimensiones asequibles. Por otra parte, nos hallamos no sólo ante un autor muy estudiado, sino también ante una categoría literaria que ha resultado muy atractiva para la crítica en los últimos cincuenta años, especialmente a partir de la teoría de Todorov de 1970, que tan polémica y controvertida ha resultado. Son muchas y muy variadas las hipótesis que se han formulado sobre el concepto de lo fantástico literario. Sin embargo, el interés por la conjugación de ambos factores –Balzac y lo fantástico– ha sido más discreto, de manera que siempre se ha insistido en su vertiente realista, mientras que su producción de literatura fantástica ha sido estudiada de forma más parcial. Todos estos condicionantes han sido los determinantes de que establezcamos como objetivo de nuestra investigación la aproximación a la narrativa fantástica balzaquiiana, más concretamente, la articulada en el relato corto. Nos circunscribimos al relato breve, un género de actualidad en el terreno de los estudios literarios¹, porque fue muy cultivado durante todo el siglo XIX, especialmente en el periodo romántico, y es la forma prototípica que mejor se adapta a la expresión de lo fantástico:

Le fantastique trouve son expression la plus parfaite dans le conte; un roman peut comporter des éléments fantastiques, il ne sera pas vraiment "fantastique" parce que la brièveté est importante pour traduire

l'extraordinaire et ne pas le démentir. C'est ainsi que le "conte fantastique" est la forme littéraire choisie par de nombreux auteurs romantiques. (Amblard, 1972: 5-6)

No en vano, la obra fantástica balzaquiana se articula mayoritariamente en el género breve. Refiriéndose a ella, Amblard puntualiza "presque toutes ces œuvres sont des contes, ce qui est normal parce que c'est dans ce genre littéraire que le fantastique apparaît le mieux" (1972: 13). No olvidemos tampoco que, en Balzac, la novela ha sido más estudiada que el relato corto. Por todo ello, su narrativa breve fantástica nos ofrece más posibilidades desde el punto de vista investigador que su producción novelística.

Nuestra investigación se articulará en cinco apartados. El primero de ellos actúa como marco teórico que sustentará nuestra reflexión posterior. Lo fantástico literario no deja de ser una categoría controvertida y creemos imprescindible introducir los aspectos teóricos más sobresalientes implicados en la misma, pues esta investigación no puede ni debe ser ajena a ellos. Abordaremos lo fantástico, en primer lugar, desde el punto de vista de su etimología y de las acepciones que el término ha tenido a lo largo de la historia; en segundo lugar, desde su conceptualización teórica en el terreno literario por parte de la crítica especializada; y por último, desde su discutida consideración como género literario.

Un segundo bloque estará dedicado a la contextualización de lo fantástico en el siglo XIX. En él reflexionaremos sobre los orígenes de este

¹ Son numerosos los artículos y monografías publicados en los últimos años sobre la "nouvelle", en los que encontramos estudios concretos de la manifestación de lo

género y sus precursores más inmediatos en Francia, para a continuación centrarnos en su evolución en el periodo romántico, prestando especial atención a la década de 1830, pues lo fantástico goza en ella de especial relevancia en el campo de la creación literaria. Este periodo es además de gran interés para nuestro estudio, ya que la mayoría de los relatos fantásticos de Balzac son publicados en esos años. Teniendo en cuenta que las formas breves se adecuan muy bien a la expresión de lo fantástico y que ellas también fueron muy cultivadas a lo largo del siglo XIX analizaremos de cerca el binomio “nouvelle”/fantástico.

Un tercer apartado será la aproximación a la creación literaria balzaquiana para comprobar qué papel juega en ella lo fantástico. Sin renunciar a nociones clave de la teoría de lo fantástico que puedan resultarnos útiles para nuestro estudio, no pretendemos hacernos eco de forma exhaustiva del relativamente reciente corpus teórico generado en torno a dicha categoría, muy diverso y divergente, pues partimos de la premisa de que la época y los países en que surge este modo de expresión literaria, así como los autores que lo engendran, varían. Por eso, las teorías de lo fantástico que surgen a partir de mediados el siglo XX no siempre son aplicables al cien por cien a textos aparecidos un siglo antes. Somos partidarios, pues, de estudiar lo fantástico intrínsecamente, en el contexto de un tiempo y un espacio concretos. Teniendo esto presente – nos situamos en el periodo romántico en Francia –, nuestra aproximación al universo balzaquiano intentará poner en claro si realmente lo fantástico tiene en el conjunto de la obra entidad suficiente como para hablar de un “fantástico balzaquiano” y qué rasgos asume éste. Por la estrecha relación

fantástico en dicho género. Véanse referencias bibliográficas.

de lo fantástico con el relato breve, estudiamos también en este bloque la faceta de Balzac como autor de “cuentos”.

La definición de lo fantástico balzaquiano nos permitirá afrontar con garantías el cuarto apartado, que iniciaremos con la delimitación de nuestro corpus de trabajo. Esta cuestión no deja de ser controvertida, ya que, como se verá, las fronteras se tornan muy imprecisas a la hora de establecer qué relatos entran dentro de la esfera de lo fantástico y cuáles no. Elaborar un corpus canónico siempre sería criticable, pues correríamos el riesgo tanto de incluir como de dejar fuera obras donde lo fantástico no se percibe de manera totalmente nítida. En el caso de Balzac, las clasificaciones que los críticos hacen de sus obras fantásticas son dispares entre sí. Relatos que un autor califica de fantásticos, otro no los considera como tales. Además, la tarea se complica, si tenemos en cuenta que nos hallamos ante una extraordinaria variedad de enfoques y, en no pocas ocasiones, ante relatos a los que es difícil aplicar una etiqueta única. Por esta razón, los textos con los que trabajaremos no los ofrecemos como un corpus que aglutine y agote toda la narrativa breve fantástica de Balzac, sino que lo planteamos como un elenco abierto de obras suficientemente representativo de lo fantástico balzaquiano. Los textos que estudiaremos pertenecen en su mayoría a *La Comédie Humaine*, más concretamente a los *Études Philosophiques*, pero analizaremos también otras obras de índole fantástica que quedaron fuera de *La Comédie Humaine*, por tratarse de colaboraciones de Balzac con otros autores de su época en ediciones colectivas, o de textos que sólo se publicaron en las revistas del momento. La totalidad de los textos que se van a estudiar fueron publicados en la década de 1830, periodo por excelencia de efervescencia de lo fantástico en Francia y por ende en la creación literaria balzaquiana.

Establecer un corpus de textos representativo de lo fantástico en Balzac es el paso previo e imprescindible para el estudio que pretendemos llevar a cabo, que se concreta en el análisis de las estrategias narrativo-discursivas de que se sirve el autor para generar y articular lo fantástico. ¿Por qué orientamos nuestra investigación en este sentido? Si, como concluye Joël Malrieu, la aparición de lo fantástico responde a la necesidad de los escritores de comunicar una serie de preocupaciones que les son comunes, de expresar lo que él llama “une nouvelle représentation de l’homme” (1992:20), hasta el momento las publicaciones dedicadas exclusiva o parcialmente a la narrativa fantástica balzaquiana se han volcado en el estudio de este tipo de aspectos, a través del análisis de las fuentes que intervienen en su gestación, de las bases ideológico-filosóficas sobre las que se sustenta o de la recurrencia de determinados temas en relación con los fenómenos científicos del momento – sonambulismo, magnetismo, frenología, sueños, locura² –; sin embargo, los elementos que tienen que ver con la estructura narrativo-formal han quedado por lo general aparcados, cuando es evidente que los textos fantásticos no se sustentan exclusivamente en el desarrollo de ciertos temas – trasunto de las inquietudes existenciales del autor –, pues para expresar una idea es necesario el concurso del correspondiente armazón discursivo. Los textos fantásticos poseen, pues, unas peculiaridades formales y estructurales a través de las cuales se expresan contenidos temáticos e ideológicos que les son igualmente propios. Forma y fondo están ligados y se condicionan

² Entre los trabajos publicados se encuentran los de Castex (1987), Béguin (1965: 27-137); Amblard (1972), Murata (2003), o los muy recientes artículos de Ledo (2006: 97-13; 2007: 135-166). En las referencias bibliográficas figura un catálogo más extenso de publicaciones dedicadas a la obra fantástica de Balzac.

mutuamente, sin olvidar que ambos elementos revisten matices diferentes según la época, el país de que se trate o el autor:

La structure formelle du récit fantastique, comme celle de n'importe quelle autre forme d'expression, est inséparable d'un certain état des connaissances, des techniques, des organisations sociales et des mentalités dans des pays donnés à des époques données. (Malrieu, 1992: 3)

Nuestro plan de trabajo y metodología están en función de las características comunes a un grupo de relatos, muchos de ellos incluidos por Balzac en *La Comédie Humaine*, dentro de los *Études Philosophiques*, que gravitan en torno a unas determinadas ideas filosóficas que son la base de su planteamiento fantástico, pero, puesto que este aspecto ya está estudiado, el enfoque que adoptamos se centrará en el acercamiento a los elementos formales que la crítica suele considerar como caracterizadores del controvertido género de lo fantástico³: analizaremos si aspectos como la presentación de los personajes – y su relación con el fenómeno irracional que interviene en todo texto fantástico –, el tratamiento de los elementos espacio-temporales y el estatus del narrador guardan, en el conjunto de relatos seleccionado, la suficiente homogeneidad y coherencia como para considerarlos caracterizadores del mismo. El objetivo último del estudio es determinar hasta qué punto Balzac se ajusta a los rasgos estructurales y formales que se consideran definitorios del género y, en consecuencia, concluir qué grado de conciencia demuestra tener en el respeto de los cánones genéricos. No excluimos sin embargo en esta

aproximación las necesarias referencias a los aspectos ideológico-temáticos implicados, ya que como señala Malrieu:

Une structure n'est pas une simple forme d'expression, elle est elle-même expression. Expression d'un certain état des connaissances, des croyances et des mentalités d'une société donnée à une époque donnée. (1992: 147)

El penúltimo apartado será un balance del trabajo realizado y concluiremos con un resumen de los resultados más relevantes arrojados por nuestro estudio. La literatura balzaquiana, que no es ajena al ente social desde y para el cual se crea, se hace eco, siempre desde la subjetividad del autor, de toda una serie de cuestiones filosóficas y científicas que están de moda y que interesan en ese momento, y la forma de expresión más idónea es la de lo fantástico. Por eso, si Malrieu considera que "l'analyse d'une structure ne prend tout son sens que si elle débouche sur une approche plus précise des modes de pensée d'une époque, en même temps que ce sont ces mêmes modes de pensée qui permettent de rendre compte de cette structure" (1992: 147), nuestra investigación de las peculiaridades formales que reviste lo fantástico en la obra de Balzac no aspira sino a facilitar la comprensión del mensaje ideológico que trasmite con él, así como proporcionar una visión más completa del universo fantástico balzaquiano, en el contexto romántico.

El último apartado es el de las referencias bibliográficas utilizadas. Hemos optado por ordenarlas en función de los diferentes capítulos en que hemos dividido nuestro estudio: un primer apartado dedicado a lo

³ Para nuestro estudio aplicaremos el análisis que ha realizado Joël Malrieu (1992) de la estética formal de lo fantástico en un conjunto representativo de obras, en su mayoría del

fantástico; a continuación aparece incluida la bibliografía referida a Balzac (ediciones de relatos breves consultadas, monografías, contribuciones en colectivos, artículos de revista); el tercer apartado está dedicado al relato breve; el siguiente bloque engloba los estudios dedicados a los aspectos que hemos estudiado en los relatos del corpus (espacio, tiempo, personajes...); finalmente hemos incluido los estudios sobre otros autores, y sobre la narrativa decimonónica en general, a los que hemos acudido para la elaboración de esta tesis.

*A mis padres,
Pedro y Concha*

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a la Dra. Concepción Palacios Bernal por haber confiado en mí y haberme animado a emprender la elaboración de esta tesis. A veces, en los proyectos interfieren factores que los dilatan en el tiempo y sin su apoyo incondicional y sus consejos este trabajo no habría podido hacerse realidad.

Agradecido también a mis padres, que siempre han estado cuando los he necesitado, en los buenos y en los malos momentos. El logro también es de ellos.

Por último, gracias a todas las personas que me han animado en este largo camino, soportando y comprendiendo con estoica paciencia la dedicación que requiere la realización de una tesis.

Muchas gracias a todos.

Disons-le donc tous, à ces lecteurs de l'an 2000 ou 3000, qui ressembleront encore beaucoup aux hommes d'aujourd'hui, quelque progrès qu'ils aient pu faire ; à ces esprits perfectionnés qui auront encore nos besoins, nos passions et nos rêves, comme, malgré nos progrès, nous avons les rêves, les passions et les besoins des hommes qui nous ont précédés : que tous ceux d'entre nous qui auront l'honneur d'être appelés en témoignage devant l'œuvre de Balzac disent : « Ceci est la vérité » ; non pas la vérité philosophique absolue que Balzac n'a pas cherchée et que nous n'avons pas trouvée ; mais la réalité vraie de notre situation intellectuelle, physique et morale.

George Sand

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: LO FANTÁSTICO LITERARIO.....	18
1. Aproximación etimológica y léxica a la noción de fantástico.....	18
2. Lo fantástico literario como concepto.....	25
2.1. Estado de la cuestión.....	25
2.2. Teorías.....	27
3. Su consideración como género.....	54
CAPÍTULO II: LO FANTÁSTICO EN EL SIGLO XIX.....	61
1. Perspectiva histórica.....	61
2. La “fiebre de lo fantástico” de los años 30 y la evolución del género en el periodo romántico.....	77
3. La “nouvelle” y lo fantástico.....	82
CAPÍTULO III: HACIA LO FANTÁSTICO BALZACIANO.....	94
1. Planteamiento inicial.....	94
2. El concepto de fantástico en la obra balzaquiana.....	97
3. Balzac y las formas narrativas breves.....	135
CAPÍTULO IV: ESTUDIO.....	142
1. Corpus de trabajo.....	142
1.1. Criterios seguidos.....	142
1.2. Textos seleccionados.....	148
2. Planteamiento de la investigación.....	174
2.1. Personaje versus fenómeno.....	177

2.1.1 El personaje.....	188
2.1.2. El fenómeno.....	213
2.2. Espacio y tiempo.....	242
2.3. La narración.....	277
2.3.1. El relato en tercera persona.....	282
2.3.2. El relato en primera persona.....	289
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	296
CAPÍTULO VI: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	305

CAPÍTULO I

LO FANTÁSTICO LITERARIO

1. Aproximación etimológica y léxica a la noción de fantástico

El primer escollo que encontramos al emprender nuestra investigación viene determinado por la naturaleza misma de la categoría sobre la que vamos a trabajar. Lo fantástico es un modo de expresión literario muy fluctuante, sobre el que se ha escrito mucho sin llegar a consensos unánimes en su conceptualización. Estamos ante “un objet changeant, insaisissable et qui, soumis à la pluralité des approches, intègre comme un de ses éléments constitutifs sa résistance supposée à la saisie conceptuelle” (Mellier, 1999: 32). Así pues, reina la disparidad y la dispersión entre los estudios críticos dedicados a lo fantástico, habiéndose originado un maremagno teórico en el que es muy difícil poder llegar a extraer conclusiones definitivas.

La ambigüedad teórica en torno a la categoría camina de la mano de la ambigüedad semántica del término que le da nombre:

Le mot *fantastique* avant toute chose est en lui-même piégé. Appliqué à des œuvres de fiction, il convoque des notions bien trop vastes et ambiguës, trop hétérogènes et générales à la fois: le mot qualifie aussi bien le récit que le sentiment, la production esthétique que la structure de

l'imaginaire, la catégorie perceptive que la pensée archaïque. (Mellier, 1999: 34)

De igual modo se constata la imprecisión del término en su uso cotidiano. Como pone de manifiesto García de la Puerta “es evidente que las palabras « fantasía » y « fantástico » son términos vagos e imprecisos en el habla popular” (2001: 58). Las diversas acepciones que los diccionarios les reconocen así lo prueban.

Estimamos conveniente, pues, profundizar en la ambigüedad léxica del término “fantástico”, en la medida en que la vacilación teórica existente en torno a la categoría literaria viene precedida, y en cierta medida condicionada, por ésta:

Le langage est souvent peuplé de mots dont le locuteur perçoit le sens approché, sans toutefois parvenir à le bien définir, dans la mesure où le référent se révèle d'une estimation fuyante. D'ores et déjà [...], il conviendrait de distinguer le fantastique tel que nous le ressentons dans la vie, de celui qui s'est constitué en œuvres, en fictions. Mais peut-on désormais séparer les deux sens? (Steinmetz, 1993: 3)

Antes de entrar a ver los significados que actualmente atribuye el diccionario en español y en francés a “fantástico”, sería interesante, sin abandonar la reflexión de Steinmetz y completada con la de otros teóricos, estudiar la etimología de este término y su evolución semántica desde su formación:

“Fantastique”¹ deriva del adjetivo latino *phantasticus*, que a su vez procede del verbo griego *phantasein*, que significa “hacer ver de forma aparente”, “producir ilusión”, y también “aparecerse” cuando se trata de fenómenos extraordinarios.

Por su parte, el adjetivo griego *phantastikon* (“que concierne a la imaginación”) pudo dar lugar al sustantivo *phantastiké*; y esta *techné phantastiké* Aristóteles la definió como “la facultad de imaginar cosas vanas”. Por eso, según Carilla “el concepto de *Fantasía* fue definido por primera vez por Aristóteles como « la facultad de reproducir los datos de las sensaciones en ausencia de los objetos que las habían provocado »” (1968: 19).

Para Couty “au Moyen Âge, la fantaisie désigne l’imagination et tout ce qu’elle engendre” (1989: 3). Este sentido etimológico que sigue conservando el término en la Edad Media se mantendrá hasta el siglo XIX. Couty corrobora este hecho poniendo como ejemplo al propio Balzac:

C’est ce sens étymologique [...] qu’utilise Balzac au XIX^e siècle lorsqu’il parle de son héros “plongé dans cette rêverie mêlée de veille et de sommeil qui prête aux réalités les apparences de la fantaisie et donne aux chimères le relief de l’existence” (*La Peau de Chagrin*, 1831). (1989: 3)

Por su parte, “fantastique” es empleado en la Edad Media con el significado de “poseído” y en el Renacimiento pasa a significar “mené par son imagination, visionnaire, nourri de chimères” (Schneider, 1985: 145).

¹ Puesto que la redacción de la Tesis es en español, utilizaremos los términos españoles “fantástico” y “fantasía”, en lugar de los correspondientes vocablos franceses “fantastique” y “fantaisie”. Sin embargo, como nuestro estudio versa sobre lo fantástico

Se produjo, pues, una asimilación semántica del adjetivo “fantastique” al sustantivo “fantaisie”. Schneider lo ejemplifica con unos versos del *Hymne de l'automne* de Ronsard, en los que “fantastique” es empleado con este significado:

*Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
Insensé, furieux, farouche, fantastique,
dit la muse à Ronsard. (1985: 145)*

En el siglo XIX el Diccionario de la Academia Francesa de 1831 atribuye a “fantastique” el sentido de “chimérique”, y añade: “Il signifie aussi, qui n’a que l’apparence d’un être corporel, sans réalité”.

El siglo XIX es importante porque es durante el periodo romántico cuando se produce la entrada del término “fantastique” en el terreno literario, a partir de la traducción al francés por Loève-Veimars, entre 1824 y 1829, de la colección de cuentos de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* – *Fantasías a la manera de Callot* – (1815) como *Contes Fantastiques*². Es así como, a raíz de este empleo del adjetivo “fantastique” para caracterizar la atmósfera que envuelve a los cuentos del escritor berlinés, se generaliza su uso entre los escritores y la crítica francesa, hasta el punto de que surge la utilización de “fantastique” como sustantivo para designar un nuevo género, el género de lo fantástico:

en Francia, preferimos partir en este caso de la etimología del término francés – que no deja de ser la misma que la de “fantástico” –.

² Antes de esta traducción J.J. Ampère ya había comentado esta obra con ese título en *Le Globe* (2 de agosto de 1828).

C'est aussi vers cette époque (première moitié du XIX^e siècle) que le mot apparaît comme substantif pour nommer une certaine catégorie d'expression littéraire, c'est à dire un genre (même si aucune théorie des genres n'inclut le fantastique). (Steinmetz, 1993: 5)

Sin embargo, hay que esperar a 1863 para que el diccionario *Littré* recoja por primera vez el nuevo uso del adjetivo "fantastique": "1) qui n'existe que par l'imagination; 2) qui n'a que l'apparence d'un être corporel", y a continuación precisa: "contes fantastiques: se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle".

El Diccionario de la Academia de 1878 retomó esta definición del *Littré* que todavía hoy se encuentra en el *Trésor de la Langue Française* (1980)³.

Se llega así a la época actual, donde nos encontramos con la ambigüedad léxica que apuntaba al principio, aunque ésta ya existía en el siglo XIX:

L'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses. (Castex 1987: 65)

En la actualidad, *Le Petit Robert* recoge para "fantastique" acepciones tan diversas como éstas: " 1) Qui est créé par l'imagination, qui

³ Hemos creído conveniente esta incursión en el campo literario pues, en su origen, lo fantástico literario no fue sino un nuevo uso que se dio al término, y como tal así quedó recogido en los diccionarios.

n'existe pas dans la réalité". Para esta primera acepción se dan como sinónimos "fabuleux", "imaginaire", "mythique", "surnaturel", y se pone como ejemplo la expresión "être, animal fantastique". Y a continuación, dentro de esta primera entrada, se recoge la acepción de "fantastique" como adjetivo caracterizador de una cierta categoría de expresión literaria: "Où domine le surnaturel. *Histoire, conte, film fantastique*". "2) Qui paraît imaginaire, surnaturel". En este caso los sinónimos son "bizarre" y "extraordinaire". "3) Étonnant par son importance, par sa grandeur, etc.". En esta tercera acepción "fantastique" es sinónimo de "énorme", "étonnant", "extravagant", "formidable", "incroyable", "inouï", "invraisemblable", "sensationnel"; y se ponen como ejemplos las expresiones: "*Une réussite fantastique*", "*Un luxe fantastique*". Dentro de esta tercera entrada se recoge otro significado muy próximo al anterior, "excellent, remarquable", ejemplificado con las expresiones "*Cette femme est absolument fantastique*", "*C'est vraiment fantastique!*". Por último, en una cuarta entrada se recoge la acepción de "fantastique" como sustantivo: "4) *Le fantastique*: ce qui est fantastique, irréel. « *Il me fallait le fantastique, le macabre* ». Le genre fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages de l'esprit. *Le fantastique en littérature*".

Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia Española*, en su vigésima segunda edición de 2001, recoge estas dispares acepciones del adjetivo "fantástico": "quimérico, fingido, que no tiene realidad, y consiste sólo en la imaginación"; "perteneciente a la fantasía"; "presuntuoso y entonado", y "magnífico, excelente"⁴.

⁴ La primera acepción data de 1780, año de publicación de la primera edición del *DRAE*. La fecha es significativa pues marca la incorporación por primera vez de la voz "fantástico" a un diccionario académico. La segunda y tercera acepciones se añaden en la

Conviene aclarar la tercera acepción “pertenciente a la fantasía”. El *DRAE* atribuye, entre otros, los siguientes significados a “fantasía”: “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideas en forma sensible o de idealizar las reales”; “imagen formada por la fantasía”; “fantasmagoría, ilusión de los sentidos”; “grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce”; “ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso. Las FANTASÍAS de los poetas, de los músicos y de los pintores”, etc.

Como se ha podido comprobar, tanto en francés como en español el término “fantástico” es voluble e impreciso, por la pluralidad de acepciones tan diversas que encierra, que no son sino reflejo de sus múltiples usos en la vida diaria:

Or les sens du mot *fantastique* sont très disparates. *Fantastique* peut désigner un certain frisson macabre, une expérience inquiétante, comme il peut être synonyme d'*imaginaire* ou d'*illusoire*, voire revêtir un sens aussi large qu'indéfini, se faire synonyme vague d'*étonnant*, d'*extraordinaire*, de *sensationnel*, de *formidable* ou d'*excellent*. À prendre un sens aussi large, il ne désigne plus rien de précis. (Vax, 1970: 120-121)

séptima edición de 1832. Y, por último, la cuarta acepción se incorpora en la vigésima primera edición de 1992. Véase al respecto Abad (2001: 52-53).

2. Lo fantástico literario como concepto

2.1. Estado de la cuestión

“Ce n’est pas aisée que de chercher à définir le « fantastique »”; así comienza Puzin (1984: 3) su libro *Le fantastique*. Al autor le asalta una primera tentación, acudir a los diccionarios y consultar las definiciones de “fantástico”, pero fracasa en su intento:

Le mot à vrai dire finit par ne plus désigner rien de précis, ou plutôt ses différents sens oscillent entre deux pôles, celui de l’imaginaire et celui du réel, lui conférant ainsi une ambiguïté pour le moins gênante. (1984: 3)

El crítico decide entonces “se tourner du côté des textes « canoniques », faire appel aux « spécialistes »” (1984: 3). Pero este segundo intento se revela también infructuoso – “l’embarras ne fait que croître” (1984: 3) -. Puzin explica entonces las causas que, a su juicio, motivan que lo fantástico literario permanezca, si no en la indefinición, sí en un terreno movedizo en el que convergen gran variedad de opiniones y teorías que se contradicen entre sí porque responden a criterios dispares:

Tel critique retient tel sens, et met sur le même plan “merveilleux” et “fantastique”; tel autre l’exclut, et distingue les deux catégories, ou va jusqu’à les déclarer inconciliables; tel encore écarte la science-fiction du “fantastique”! Des esprits conciliants accueillent tous les sens possibles. Si l’on feuillette les anthologies, les choix des textes sont d’une diversité bien

propre à accroître la confusion. Il semble décidément que l'équivoque du mot condamne à une inquiétante subjectivité. (1984: 3-4)

Por su parte, González Salvador también advierte de “la casi imposibilidad, a menudo reconocida por la crítica, de aprehender « lo fantástico » o de definirlo” (1984: 207).

Vax desarrolla el siguiente razonamiento en torno a las tremendas dificultades que plantea una definición de lo fantástico:

En revanche la définition de *l'expérience vécue* du fantastique et celle de *l'essence* du fantastique soulèvent de problèmes plus ardues. Le fantastique en soi ne se laisse pas décrire d'après nature comme un cheval ou d'après un tableau comme un centaure. Les sentiments, à la différence des formes et des couleurs, sont des choses fuyantes, et que ne s'offrent point à l'examen du public. Quant à l'essence, [...] elle ne s'offre pas aux sens comme les premiers et ne se laisse pas construire arbitrairement comme les seconds. Elle ne serait accessible qu'à une sorte d'intuition intellectuelle ou mystique qui échapperait au contrôle et pourrait varier d'un sujet à l'autre. (1970: 120)

Ante esta complicada situación Vax propone, además de la definición léxica – revelada infructuosa – lo que él llama “une définition *stipulative*”: “La seconde solution consiste à fixer arbitrairement le sens qu'on prétend donner au mot, à formuler une définition *stipulative*” (1970: 121).

Con esta expresión, “*définition stipulative*”, Vax se refiere a las diferentes definiciones de lo fantástico que los teóricos han ido aportando. Pero a continuación precisa:

Quant à la définition stipulative, que pratiquent couramment les disciplines scientifiques, elle sera rejetée comme arbitraire et faisant violence soit à l'usage établi, soit à l'intuition personnelle que le critique aura du fantastique véritable. (1970: 121)

Y finalmente concluye:

C'est pourtant cette dernière solution qui nous a semblé la moins mauvaise, parce qu'elle permettait, sinon de *décrire une essence*, du moins de délimiter *un champ de recherche* assez homogène. Diverses définitions stipulatives sont donc à la fois légitimes et arbitraires. Il suffit que chaque spécialiste sache justifier sa décision et respecter celle des autres. (1974: 121)

Es evidente, pues, que si las acepciones léxicas son vacilantes, las teorías sobre lo fantástico no lo son menos, pues difieren las unas de las otras, y muchas llegan incluso a ser totalmente antagónicas. Ante este estado controvertido de los estudios teóricos, quizás sólo nos quede concluir, como García de la Puerta, que "no hay un modelo que pueda considerarse completo o satisfactorio para todos" (2001: 57).

2.2. Teorías

En este apartado queremos dejar constancia de la polémica en que está inmersa la conceptualización de lo fantástico. Teniendo en cuenta las

dimensiones que ha alcanzado la cuestión entre la crítica, a continuación pasamos revista de forma resumida a las principales teorías formuladas al respecto y el debate generado en torno a ellas.

Comenzamos con la teoría sobre lo fantástico de Todorov, porque, si bien no es ya la más novedosa, sí que sigue siendo interesante su análisis en la medida en que es la teoría que más controversia ha levantado entre los teóricos.

“Al final de la década de los sesenta, en una brillante operación crítica e historiográfica, Tzvetan Todorov tuvo el gran mérito de « lanzar » e imponer a la atención de los estudiosos de todo el mundo toda una zona literaria de la modernidad, la de la literatura de lo fantástico”. Con estas palabras comienza Remo Cesarini su libro *Lo Fantástico* (1999: 11). Más adelante expone:

En cualquier caso, a la definición de Todorov de 1970 hay que reconocerle al menos dos méritos. El primero, el de su gran claridad, que roza casi la abstracción. El segundo, el de haber estado, en su momento, en el centro de un debate amplio y muy candente, haber demostrado, pese a todo ello, su capacidad para resistir, en su esencia, a las muchas críticas recibidas, y mantener todavía hoy su notable utilidad hermenéutica. (1999: 70)

Por su parte, Belevan, pese a ser uno de los teóricos que más ha criticado la teoría de Todorov, sin embargo reconoce también los méritos de ésta:

Todorov se presenta como un caso particularmente interesante para estudiar pues, por un lado, su libro constituye el trabajo crítico tal vez

más exhaustivo de cuantos, hasta hoy, ha poseído sobre el tema el lector de habla hispana y, por otro, fiscaliza nítidamente las virtudes y defectos de las últimas tendencias de la nueva crítica europea [...]. (1976: 41)

Todorov comienza su estudio *Introduction à la littérature fantastique* colocando en el centro de su disertación sobre lo fantástico una cuestión que para él es clave: la consideración de lo fantástico como género literario. Su investigación ira encaminada, por tanto, a intentar clarificar si lo fantástico en literatura constituye un género o no:

L'expression "littérature fantastique" se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire. [...] Dans le propos qui est le nôtre, c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d'« œuvres fantastiques », non ce que chacun d'eux a de spécifique. [...] Le concept de genre est donc fondamental pour la discussion qui va suivre. (1970: 7)

Para Todorov el concepto de "duda" es definitorio de lo fantástico. Es en los momentos de duda o vacilación experimentados donde reside la verdadera naturaleza de lo fantástico literario:

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante

de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues des nous [...].

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (1970: 29)

A continuación Todorov se pregunta si la duda debe de ser interior o exterior al texto, es decir, si quien debe dudar es el personaje dentro del mundo ficticio de la obra o el lector que es exterior al mismo. El crítico llega a esta conclusión:

Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés [...].

L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique. (1970: 35-36)

Por tanto, la duda del lector es la definitoria de lo fantástico literario. En cuanto a la representación de esa duda en el texto, Todorov se limita a apuntar que no es una condición imprescindible, aunque la mayoría de las obras la respetan:

Mais est-il nécessaire que le lecteur s'identifie à un personnage particulier, [...] autrement dit, est-il nécessaire que l'hésitation soit *représentée* à l'intérieur de l'œuvre? La plupart des ouvrages qui remplissent la

première condition satisfont également la seconde; il existe toutefois des exceptions. (1970: 36)

Llegado a este punto Todorov se halla en condiciones de fijar los requisitos que definen lo fantástico como género:

Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, [...]; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique »⁵. Ces trois exigences n'ont

⁵ En el capítulo IV de su estudio, dedicado a la poesía y a la alegoría, Todorov explica por qué, según él, estas dos categorías excluyen lo fantástico. En cuanto a la poesía, niega a ésta la capacidad de denotar los objetos del mundo real que tiene el resto de la literatura, y por este motivo rechaza la posibilidad de que pueda existir poesía fantástica: "Le caractère représentatif commande une partie de la littérature, qu'il est commode de désigner par le terme de fiction, cependant que la poésie refuse cette aptitude à évoquer et représenter [...]. Si, en lisant un texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître: il exige une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué. Pour cette raison, le fantastique ne peut subsister que dans la fiction; la poésie ne peut être fantastique" (1970: 64.65).

Por lo que respecta a la alegoría Todorov explica igualmente por qué esta categoría excluye lo fantástico: "Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots [...]. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière explicite: il ne relève pas de l'interprétation (arbitraire ou non) d'un lecteur quelconque. [...] Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille

pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. (1970: 37-38)

Respecto a la exigencia que establece Todorov de que el texto fantástico no debe de imponer al lector una interpretación alegórica, Antonio Risco expresa su total desacuerdo:

Pero yo no estoy de ningún modo de acuerdo con Todorov cuando afirma que un relato que despliegue una alegoría demasiado evidente no pertenece a lo fantástico. Evidente o no, la alegoría sólo se revela en el nivel interpretativo y, en este plano, toda obra literaria es susceptible de una traducción alegórica [...]. Lo que equivale a que, apurando mucho, tampoco en este plano existiría, ni sería posible, ninguna obra verdaderamente fantástica. (1987: 323)

Retomando el hilo del razonamiento de Todorov, éste termina asumiendo que su concepción de lo fantástico plantea serios problemas a la hora de catalogarlo como un género autónomo e independiente de los otros dos que el crítico reconoce, el género de lo maravilloso y el de lo extraño:

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage,

pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique" (1970: 68-69).

prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par la même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome. (1970: 46)

Esto explica que, para referirse a lo fantástico, el crítico utilice expresiones tan imprecisas como "genre toujours évanescent" (1970: 47) o "frontière entre deux domaines voisins" (1970: 49).

Ésta es precisamente una de las críticas que hace Belevan a la teoría de Todorov:

Y con inusitada ligereza concluirá – ¡él, que sostuvo en todo momento que "el concepto de género es... fundamental para la discusión" de lo fantástico! – afirmando que: "Nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente".

Huelga aquí cualquier tipo de interpretación; diremos por eso, simplemente, que nos parece que la noción misma de género atenta contra cualquier "evanescencia"; prueba de ello nos la brinda el propio autor al desarrollar con precisión y rigor lo que él considera como géneros próximos a lo fantástico, lo *maravilloso* y lo *extraño*, quedando entonces aquel fantástico, hipotecado a toda costa como *género* (fuere tan sólo evanescente"), como una obvia *intentional fallacy*, frecuente, además, en diversos pasajes de su libro... (1976: 48-49)

Y finalmente concluye Belevan su crítica afirmando que Todorov “no solamente no pudo definir a lo largo de su estudio lo que, para él, es el *género* literario fantástico sino que, además, ni siquiera logró ubicar *lo fantástico* propiamente dicho, en todo aquello de irreductible y exclusivo que lo caracteriza” (1976: 51).

En un sentido parecido, Remo Cesarini critica el carácter excesivamente escurridizo que adquiere lo fantástico en la definición de Todorov:

Presenta una tendencia muy fuerte a no conceder casi espacio real, textual, al elemento intermedio de lo fantástico, a reducirlo a un momento casi virtual. En otras palabras, en el discurso de Todorov, lo fantástico corre el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción, a una curva máxima de nivel. O bien se está a un lado o bien se está al otro; el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura, luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño. (1999: 82-83)

Directamente relacionada con las críticas anteriores existe otra que ha coincidido en hacer un buen número de teóricos, entre los que podemos citar por ejemplo a Baronian, Finné o Risco; se trata del carácter restrictivo en exceso que Todorov confiere a su concepto de fantástico, y que, a juicio de estos teóricos, hace que sean muy escasas las obras que se puedan considerar realmente fantásticas:

Aux yeux de Tzvetan Todorov [...], le fantastique est en littérature un temps d'hésitation, un lieu d'ambiguïté érigé à la fois comme moteur et comme finalité d'un récit imaginaire. Avec un concept pareil, on comprend que Todorov a considérablement limité le champ d'application du fantastique. (Baronian, 2000: 26)

[...] Todorov sous-entend que plus un récit allonge son temps d'hésitation, plus il appartient au fantastique. À la limite, un conte fantastique idéal serait un conte où l'hésitation se maintiendrait en fin d'intrigue. [...]

Si un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre. (Finné, 1980: 31)

Pero entonces no es necesario que se juegue con la posibilidad de una irrupción de lo sobrenatural o maravilloso en nuestra realidad, como piensa Todorov; [...]. Tampoco hemos de pretender alcanzar, por consiguiente, ese exigente punto ideal en su lectura y que sólo dura un instante, con lo que se reduce considerablemente las posibilidades de su experimentación [...]. (Risco, 1982 a: 19)

T. Todorov, como es sabido, identifica lo fantástico puro con la duda que el lector comparte con el narrador o alguno de los personajes respecto al origen sobrenatural del fenómeno narrado. Como ya he señalado en otra parte, las condiciones que este autor exige para el caso hacen que sean muy pocas las obras que, en rigor, pueden incluirse en semejante categoría. (Risco, 1987: 309)

Pero no todas las críticas a la teoría de Todorov son negativas; otros autores la comparten. Así, Trancón Lagunas, para el estudio temático de los relatos fantásticos publicados en la prensa romántica española, se ampara en la teoría de Todorov sobre lo fantástico:

En lo que respecta al estudio de los temas se ha distinguido entre las fronteras de lo fantástico y los cuentos propiamente fantásticos. El primer apartado hace referencia a aquellos cuentos en los que lo fantástico no llega a lograrse, bien por una explicación racional al final del relato, o bien porque lo fantástico se toma a broma, o simplemente porque sirve para una crítica social de tono costumbrista. Los cuentos considerados propiamente fantásticos, es decir, aquéllos en los que el lector duda ante dos posibles explicaciones: la racional que no acepta los hechos sobrenaturales y los justifica de acuerdo con el concepto de realidad socialmente aceptado, y la llamémosla “irracional” o fantástica que admite la posible existencia de otras realidades no aceptadas socialmente, y que transgrede el concepto de realidad. (1995: 620-621)

Abandonamos la teoría de Todorov, para centrarnos en otro grupo de cuatro autores - Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis y H. P. Lovecraft - que comparten una misma característica: lo que Belevan llama “la visión de lo fantástico *a través* del Miedo, es decir, una óptica fantástica que filtra su mirada a través del prisma del terror” (1976: 72). Aunque cada autor expone su particular definición de lo fantástico, en líneas generales se aprecia que el factor determinante de la aparición de lo fantástico es, para todos ellos, el que se produzca de un efecto de terror.

En el Prefacio de su *Anthologie du fantastique*, “De la féerie à la science-fiction”, Caillos se define por una concepción terrorífica de lo fantástico. El rasgo esencial del género no es la “duda” de Todorov, sino la sensación de miedo que produce en el personaje, y, por ende, en el lector, la intervención de lo sobrenatural dentro de la experiencia ordinaria, donde esta intervención resulta racionalmente inadmisibile.

Caillois hace un análisis de las diferencias entre la literatura fantástica y la literatura maravillosa. Así lleva a cabo la siguiente caracterización de lo fantástico por oposición a lo maravilloso⁶:

Le féérique est un univers merveilleux qui s’ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s’interpénètrent sans heurt ni conflit. [...] Avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue.

Le conte de fées se passe dans un monde où l’enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n’y est pas épouvantable, il n’y est même pas étonnant, puisqu’il constitue la substance même de l’univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité: il fait partie de l’ordre des choses. [...]

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d’un monde dont les lois étaient jusqu’alors tenues pour rigoureuses et immuables. [...]

⁶ Caillois no suele emplear el término “merveilleux”, para referirse a lo maravilloso, sino el término sinónimo “féérique” y los afines “féerie” y “conte de fées”. Aunque en español existe también el término “féerico”, que el *DRAE* define como “relativo a las hadas”,

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier: tranquille banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible. (1966: 8-11)

Buena parte de la crítica coincide con el planteamiento que Caillois hace de la diferenciación del género fantástico y el de lo maravilloso. He aquí dos ejemplos significativos:

Ya que hemos abordado el campo de lo "maravilloso" (el cuento de hadas, por ejemplo) debemos distinguirlo del relato fantástico: el cuento "maravilloso" se diferencia de éste en la medida en que se nos presentan unos acontecimientos, unos personajes y unas coordenadas espacio-temporales desvinculados totalmente de nuestra realidad; el "érase una vez" marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder "cualquier cosa": es el máximo grado de ficción. Por su parte, el cuento fantástico utiliza la temática popular no para alejar de nosotros lo narrado, sino para aproximarlo a nuestra realidad que, en un momento determinado del relato, sufrirá una ruptura. (González Salvador, 1984: 213-214)

Si le récit fantastique et le conte merveilleux traitent des thèmes identiques, ils s'opposent dans leur effet sur le lecteur: le merveilleux cherche plus à rassurer qu'à inquiéter. (Raymond & Compère, 1994: 10)

preferimos utilizar el término sinónimo "maravilloso" o la expresión "literatura

Por su parte, Vax comienza su estudio *L'art et la littérature fantastiques* haciendo una distinción que no tiene por menos que sorprender: "*Féerique* et *Fantastique* sont deux espèces du genre *Merveilleux*" (1970: 5). Llama la atención que el crítico supedita lo feérico a lo maravilloso cuando, como hemos dicho en la nota 6, "*féerique*" y "*merveilleux*" son términos sinónimos.

Además, Belevan detecta otra "grotesca contradicción" (1976: 61) cuando Vax expone: "*L'utopie et le fantastique prennent leur essor dans l'imagination, mais les deux genres restent bien distincts*" (1970: 16). Belevan matiza al respecto: "Lo fantástico es, primero, una *especie* dentro del género maravilloso y repentinamente se convierte él mismo en *género*" (1976: 61).

Una vez más, este tipo de incongruencias no hacen sino poner de manifiesto la imprecisión en que está envuelto lo fantástico literario, y ello se deja notar sobre todo en la terminología fluctuante utilizada por los teóricos para referirse a lo fantástico y diferenciarlo de lo maravilloso que es la otra gran categoría más próxima a éste.

Vax parte de los mismos postulados que Caillois en su diferenciación entre literatura fantástica y literatura maravillosa:

Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féerique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existent pas; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible. (1970: 5-6)

maravillosa", que son más comúnmente utilizados en español.

El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, “fenómenos de feria”. (1981: 18)

Lo que diferencia a la reflexión de Vax de la de Caillois es que para aquél la especificidad de lo fantástico estriba en el hecho de llevar al lector a identificarse con el personaje⁷ y compartir su miedo ante la irrupción de lo inexplicable en la realidad cotidiana:

Nous sommes d’abord dans notre monde, clair, solide rassurant. Survienne un événement étrange, effrayant, inexplicable; alors nous connaissons le frisson particulier que provoque un conflit entre le réel et le possible. Il ne se peut pas que le criminel ait traversé les murs, et pourtant cela est. Le fantastique est lié au scandale, il faut que nous croyions l’incroyable. [...]

Le fantastique au sens strict exige l’irruption d’un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison. L’horrible et le macabre ont leur place dans le monde naturel; et cependant les récits atroces figurent tout naturellement à côté des contes fantastiques. [...]

Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous mêmes: nos désirs inavouables et l’horreur qu’ils inspirent. [...]

L’amateur du fantastique ne joue pas avec l’intelligence, mais avec la peur. Il ne regarde pas du dehors, il se laisse envoûter. Ce n’est pas un autre univers qui se dresse face au nôtre; c’est le nôtre qui, paradoxalement, se métamorphose, se pourrit et devient autre. (1970: 9-17)

En este sentido, Trancón Lagunas resalta la importancia de que el autor de un relato fantástico sepa presentar una historia coherente y verosímil a los ojos del lector, de forma que éste se sienta identificado con los personajes que intervienen en la misma:

Lo fantástico es definido frecuentemente como una irrupción violenta de lo sobrenatural en el mundo real, cotidiano, comúnmente aceptado. Los motivos no son, a nuestro juicio, tan importantes como la vivencia de esta alteración de lo real por parte de los narradores, personajes, y destinatarios en la obra. Así como el punto de vista adoptado en el cuento para referir lo fantástico. (1992: 426)

Rafael Llopis comienza su *Historia Natural de los Cuentos de Miedo* asegurando que “la base de la literatura fantástica es el terror” (1974: 16). Sin embargo, el crítico no utiliza después la expresión “literatura fantástica”, sino que para ser coherente con el título de su trabajo emplea las expresiones “cuento de miedo” o “relato de miedo”. Así define el “relato de miedo” como “aquél cuya finalidad es producir miedo como placer estético” (1974: 25).

De esta manera, al abandonar el término fantástico y centrarse exclusivamente en la denominación que da título a su estudio, “Llopis evita hábilmente una noción que es fuente de malentendidos” (González Salvador, 1984: 219).

⁷ En este punto coincide con Todorov: “le fantastique implique une intégration du lecteur au monde des personnages” (Todorov, 1970: 35).

Para Herrero Cecilia “lo que Llopis llama *cuento de terror* o *cuento de miedo* es más o menos equivalente a lo que la mayoría de los críticos llama literatura fantástica o relato fantástico” (2000: 54), y muestra su desacuerdo con el empleo de esta denominación por parte de éste y otros críticos:

No consideramos acertado confundir el *relato fantástico* con el *cuento de miedo* o con el *relato de terror*, aunque algunos críticos (por ejemplo, Roger Caillois y Rafael Llopis) mantienen esta confusión. El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen muchos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de *terror* que poco o nada tienen que ver con la estética y la pragmática que caracterizan al género fantástico. (2000: 31-32)

Analicemos ahora la reflexión de Lovecraft. Conocido por ser uno de los grandes maestros de la literatura de terror, en este caso nos interesa por su faceta de crítico literario a partir de su estudio *Supernatural Horror in Literature*⁸ (1939).

Lovecraft expone una concepción de lo fantástico que viene a ser muy parecida a las ya vistas de Caillois, Vax y Llopis. Como afirma Puzin, “Lovecraft [...] situe le critère du fantastique non pas dans l’œuvre elle-

⁸ La edición consultada es la traducción al español de Francisco Torres Oliver, *El Horror en la Literatura*.

même mais dans l'expérience particulière du lecteur, expérience qui doit être celle de la peur" (1984: 119):

El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje la trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación. Podemos decir, como norma general, que un relato preternatural⁹ cuyo objeto sea enseñar o producir un efecto social o cuyos horrores se expliquen al final por medios naturales, no es un verdadero relato de miedo cósmico [...]. Por tanto, debemos considerar preternatural una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno. [...] La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente consiga un relato sugerir dicha atmósfera, más perfecto será como obra de arte de este género. (1994: 11-12)

Belevan afirma que Lovecraft tiene una "concepción [...] parcial de lo que, a su juicio, es una narración fantástica" (1976: 73), ya que su concepción de lo fantástico no viene a ser sino "una explicación crítica del tipo de ficción practicado por el Lovecraft cuentista; así, la definición particular del « género de la literatura fantástica », y del estilo que debe

⁹ Torres Oliver traduce del inglés "relato preternatural" como sinónimo de "relato fantástico".

manifestarlo, es una justificación de sus propios mecanismos literarios” (1976: 73).

La crítica que con más frecuencia se ha planteado a estas cuatro teorías que consideran que lo que define a lo fantástico es la consecución del efecto de terror sobre el lector, es que, en la delimitación de lo fantástico, este criterio resulta muy subjetivo pues el efecto de miedo o angustia en el lector no es algo uniforme e inmutable.

Así, Todorov rechaza absolutamente el criterio del miedo como factor definitorio de lo fantástico:

Il est surprenant de trouver, aujourd’hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux. Si l’on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire [...] que le genre d’une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. [...] La peur est souvent liée au fantastique mais elle n’en est pas une condition nécessaire. (1970: 40)

Belevan se muestra también en contra de la fórmula “fantástico-miedo”:

Axiológico uno, epistemológico el otro, el miedo y lo fantástico son, pues, dos *equilibrios*, como los denominaría Todorov [...] que pueden corresponderse, como sucede con gran frecuencia, pero que no *necesariamente* lo hacen. Y esa asiduidad con que se manifiestan mutuamente [...] no autoriza a nadie, sin embargo, para supeditarlos entre sí por medio de alternancias obligatorias e inexorables. (1976: 81)

García de la Puerta se alinea con Todorov y Belevan y muestra su desacuerdo con la consideración de la sensación de miedo en el lector como criterio determinante de lo fantástico:

Creemos que el miedo no es condición necesaria de lo fantástico en literatura y que basar lo fantástico en función de los sentimientos de angustia o terror que pueda provocar la obra supone una reducción del número de obras que podrían considerarse fantásticas de un modo tan drástico como impreciso. (2001: 72-73)

Por último, Finné expresa una opinión muy parecida a las vistas hasta ahora:

J'avoue mon scepticisme. D'une part, il est dangereux, pour tenter de définir un genre littéraire, de se baser sur les réactions du lecteur. D'autre part, je sais des contes de fées qui n'ont rien de rose, qui effraient, qui ne se terminent pas dans la joie. Enfin, surtout, si certains récits de peur n'entrent pas dans le fantastique, bon nombre de récits fantastiques n'apportent pas la moindre sensation de terreur. (1980: 22)

Centrémonos, pues, en la teoría de Jacques Finné. En *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturel*, este crítico formula una teoría de lo fantástico que se desmarca claramente de la de Todorov, en la medida en que introduce el concepto de "explicación" como elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico. Todorov, por el contrario, marginaba de lo fantástico cualquier tipo de explicación – racional o irracional – pues ésta hace desaparecer la duda definitoria del

género que bascula entonces hacia los géneros vecinos de lo extraño o de lo maravilloso.

L'organisation d'un récit fantastique est en fonction d'un élément commun à tous les récits fantastiques: la présence de ses faits de mystère. Tel est le grand point commun de tous les récits - et non l'effet de terreur ou, même, le thème fantastique lui-même. Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalisme, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique. À ce moment, une explication est nécessaire - n'importe laquelle, du moment qu'elle intervienne. [...]

Tout récit fantastique est donc subordonné à une explication. [...]

Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication. (Finné, 1980: 36)

La necesaria presencia de la explicación determina, según Finné, la existencia en el relato fantástico de dos vectores: un *vector de tensión*, que comprende la elaboración progresiva de una atmósfera fantástica donde surgen los hechos que chocan contra la racionalidad del lector, y un *vector de distensión*, que viene a aliviar o a suprimir la tensión gracias a un tipo determinado de explicación que ha podido ser percibida por el sentido mismo de los acontecimientos:

À partir du moment où j'aurai lu une explication qui clarifie le mystère logique, je discuterai peut-être son efficacité narrative, mais je ne souffrirai plus cette crispation logique due au mystère. Somme toute, le récit se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de *tension*, qui se centre sur

les mystères et qui a pour effet de crisper le lecteur; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension. (1980: 36)

De la localización de la explicación dentro del relato depende que éste pertenezca al género maravilloso o fantástico:

Le lecteur est représenté dans le récit, mais uniquement dans le vecteur-tension – soit dans ce vecteur qui se termine sur l'explication. Imaginons que celle-ci intervienne très tôt dans un récit – à la première ligne par exemple. Le vecteur-tension étant pratiquement nul, le lecteur ne connaîtra pas cette crispation logique et, plus important, ne sera pas représenté dans le récit. [...]

Il est donc indispensable de préciser, et longuement, la notion d'explication, puisque d'une de ses modalités (la localisation), dépendent deux récits foncièrement différents (un récit fantastique avec explication près de la fin narrative, un presque conte de fées avec explication initiale). (1980: 38-39)

Otro aspecto interesante de la teoría de Finné es la concepción que éste tiene de lo fantástico como juego. Como explica Herrero Cecilia, para Finné,

Lo fantástico literario no tiene ninguna relación directa con la experiencia vivida; se trata de un puro juego de ficción que consiste en contar un historia inventada por el autor para *hacer creer* al lector (escéptico en principio) que en el mundo de la vida real puede irrumpir, de forma inexplicable y extraña, un acontecimiento o una fuerza de carácter superrracional o sobrenatural que va a producir desconcierto, miedo o

angustia, en el sujeto que vive esa misteriosa experiencia (por identificación con él, estas sensaciones pasarán también al ánimo del lector). (2000: 28)

Finné insiste en varias ocasiones en esta idea de lo fantástico como juego:

Le fantastique est un jeu. [...]

Le fantastique est donc une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité [...]. (1980: 15)

La véritable opposition entre fantastique et néo-fantastique doit résulter de l'intention de l'auteur. Veut-il jouer? Il appartient au fantastique canonique. Veut-il faire comprendre quelque chose, il entre dans le néo-fantastique. (1980: 16)

Le fantastique manifeste [...] une impossibilité par rapport à l'expérience humaine. Un conte fantastique est un conte qui exploite du fantastique dans un pur but ludique. (1980: 17)

Je veux donc défendre l'hypothèse que l'écrivain fantastique ne croit pas à son récit, même s'il croit à l'efficacité de celui-ci sur son lecteur. (1980: 25)

Enfin, les intentions d'un écrivain fantastique canonique sont des intentions ludiques. (1980: 27)

Esta misma concepción de lo fantástico como juego es la que expresa Arán de Meriles:

“Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos”, afirma Cortázar citando otro texto conocido. La broma ilustra con claridad la función lúdica del relato fantástico y la toma de distancia que impone al lector que acepte el contrato de lectura que el género propone. (1991: 39)

Sin embargo, la reflexión en torno a lo fantástico como juego no es novedosa, pues ya había sido desarrollada anteriormente por Caillois y Vax:

La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur. (Caillois, 1966: 13)

Le fantastique est, d'après Caillois, jeu avec la peur. Il joue aussi avec l'horreur, voire le dégoût. Il fait virer au positif des sentiments négatifs. Cette ambivalence est une des constances du fantastique. (Vax, 1970: 14)

Herrero Cecilia se muestra en desacuerdo con la consideración de lo fantástico como una actividad lúdica:

Lo fantástico moderno tiene [...] una relación con la realidad profunda de la vida; y podemos afirmar que una cierta experiencia de lo fantástico se encuentra dentro de la existencia concreta. (2000: 29)

Justifica su postura recurriendo a la interpretación que en 1919 hizo Freud del cuento de Hoffmann *El hombre de arena* (1817), en *Das Unheimliche* (*La inquietante extrañeza*¹⁰):

Según él [Freud], el fenómeno de *inquietante extrañeza* es una reacción subjetiva ante un acontecimiento real cuya percepción va a ser deformada e interpretada de forma confusa e imaginaria (obsesión, visión, delirio, etc.) porque ese acontecimiento ha contribuido a hacer resurgir de manera irracional ciertos complejos, miedos o angustias de la infancia que habían quedado reprimidos en el inconsciente, o ciertas supersticiones o creencias primitivas que habían sido aparentemente *superadas*. Se produce así una inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginado que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*. Como la *inquietante extrañeza* surge en determinadas situaciones de la vida real, resulta explicable que ciertos escritores se hayan inspirado en esas situaciones para convertirlas en materia de ficción literaria y elaborar con ellas relatos *fantásticos* que pretenden suscitar también un efecto similar de *inquietante extrañeza* en el ánimo del lector. (2000: 30)

Para Ana María Barrenechea lo que define a la literatura fantástica es la sensación de problematización que se deriva del contraste o de la tensión entre hechos que pertenecen a órdenes contrarios:

¹⁰ El propio Freud dice en su ensayo que el término “unheimliche” es intraducible a otras lenguas. Efectivamente, son muchas las traducciones que se han hecho del término – “perturbador”, “que no inspira confianza”, “siniestro”, etc. – pero ninguna ha alcanzado

La literatura fantástica necesita como tipo de discurso, es decir, por exigencia estructural, el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal “como problema”. (1991: 78)

Diré con qué concepto de literatura fantástica opero. Me refiero a un grupo de obras delimitado por medio de dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de presentar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquéllas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a los de lo *anormal*, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explica.

Pero no basta tener en cuenta lo narrado, hay que contar con el modo de presentarlo. El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como *problemática* o como *no problemática*: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas. [...]

Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos. (1985: 47)

Con esta definición, Barrenechea toma posición frente a la teoría de Todorov que, como sabemos, identifica lo fantástico puro con la vacilación o duda interpretativa del personaje y del lector:

a expresar los matices semánticos que encierra la palabra alemana. La traducción que más aceptación ha tenido entre la crítica ha sido la de “inquietante extrañeza”.

Como ya aclaré en mi discusión de las ideas de T. Todorov, y contra lo que él sostiene, el género fantástico incluye obras en las que se duda sobre si “realmente” ocurrieron acontecimientos anormales, y otras en las que se afirma rotundamente su existencia dentro del orbe narrativo propuesto. Por lo tanto, la “duda” no puede ser nunca un rasgo definitorio de dicho género. (1985: 47)

En el ámbito español, Antonio Risco ha desarrollado una lúcida reflexión en torno a la literatura fantástica en varios estudios. Resultan especialmente interesantes dos de ellos: *Literatura y Fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones* (1987).

Risco ha elaborado una concepción de la literatura fantástica que, como él mismo confiesa (1987: 139), se sitúa en la línea de las de Caillois y Barrenechea.

Este crítico delimita dentro del campo de lo que él llama “literatura de fantasía” dos subespecies: la literatura maravillosa y la literatura fantástica. Risco propone estos criterios de diferenciación entre lo maravilloso y lo fantástico:

Puede llegar a precisarse bastante bien en qué consiste la literatura de fantasía: aquélla que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad. [...] E inspirándose, luego, en un buen número de especialistas de semejante literatura, dentro de ella puede hacerse la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, caracterizando la primera manera como aquélla que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la

manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematiza, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así, el conflicto que plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo [...], no con los personajes que los presencian o los viven, ya que éstos pertenecen a otra esfera, regida por la normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera, sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería ya a lo fantástico. (1987: 25-26)

Risco introduce interesantes matizaciones sobre la implicación del lector en el relato y el espacio en que debe desarrollarse la historia fantástica:

Tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector. Es decir, que de un modo u otro ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso. Tales escándalo o sorpresa no se producen [...] en la literatura estrictamente maravillosa, ya que en ella lo extranatural tiende a mostrarse como natural, en un espacio que, por ello, puede llegar a ser muy diferente del que vive el lector en su cotidianidad.

Quizá logremos delimitar más el concepto si tenemos en cuenta que, para que la historia narrada sea fantástica, ha de simularse un ámbito común al del lector en su funcionamiento físico, ámbito con el cual se enfrente o en el que irrumpa el ámbito o fenómeno prodigiosos. Y en consecuencia la sorpresa experimentada por el personaje ante semejante contraste o contradicción no es más que un signo de dicho conflicto. [...] Ahora bien,

si el ámbito básico que simula el relato es ya de algún modo prodigioso, aunque luego se produzcan en él prodigios todavía mayores que dejen atónitos a los personajes, el texto entra sin la menor duda en la categoría de lo maravilloso. Lo fantástico ha de partir siempre de una perspectiva *realista*. (1987: 139-140)

Termino con Antonio Risco esta exposición sobre las teorías de lo fantástico, no sin antes subrayar el hecho de que lo visto no representa sino un breve esbozo de la enorme polémica que existe alrededor de la definición de lo fantástico.

3. Su consideración como género

En el terreno literario, una de las cuestiones relacionadas con lo fantástico que más controversia plantea es su consideración como género. Este aspecto es consustancial a su conceptualización teórica en la medida en que las distintas teorías formuladas – a pesar, como hemos visto, de su acusada disensión – parten necesariamente del presupuesto de que lo fantástico goza en mayor o menor grado de autonomía literaria. Por ello, hemos creído oportuno detenernos en la consideración de lo fantástico como género. El objetivo no es proporcionar conclusiones definitivas al respecto, sino sólo dejar constancia de nuestra postura frente a una problemática que está muy presente entre los teóricos de lo fantástico.

La dificultad principal con que nos encontramos es que el concepto de género implica el respeto de unos cánones formales y de contenido por parte de las obras que lo integran, y lo fantástico muestra resistencia a ser reducido a un conjunto de reglas. Desde una postura - creemos - excesivamente relativista, Vax afirma que son las propias obras las que nutren al concepto de fantástico, que se halla, pues, en constante evolución:

Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques. Si les mots désignent les œuvres, les œuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. [...] On ne découvrira donc jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. (1987: 6-7)

Al concluir que "loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps" (1987: 8), Vax está negando que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario, debido a la constante transformación en que está sumido el concepto. Sin embargo, su razonamiento no deja de ser en parte una falacia, ya que si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el que éstas se vinculen al propio concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos rasgos comunes.

De lo contrario sería imposible determinar qué textos son fantásticos y cuáles no, qué textos hacen evolucionar lo fantástico y cuáles no.

El que lo fantástico sea una categoría abierta no impide, pues, que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no partimos de este presupuesto no sería posible explicar algo tan simple como el propio hecho de que se hable de lo fantástico.

Le mot *fantastique*, loin d'être éclairant, représente plutôt une sorte d'auberge espagnole: chacun y met ce qui lui plaît.

Cette confusion générale n'empêche pas d'ailleurs d'admettre comme acquis qu'il existe un genre fantastique. Le seul problème est de le définir. Si l'on demande à un individu cultivé de définir le genre tragique, il répondra par un certain nombre de propositions qui rendront plus ou moins bien compte de ce genre littéraire. Si l'on demande au même individu ce qu'est le genre fantastique, nul doute que ses réponses seront beaucoup plus approximatives et embarrassées. [...]

La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue. (Malrieu, 1992: 5-6)

Malrieu continúa su reflexión apuntando que no se puede aplicar a lo fantástico el mismo método descriptivo que a la novela gótica. "Le roman gothique était fondé sur l'utilisation d'un petit nombre d'éléments fixes, dont on a pu faire ironiquement la liste dès la fin du XVIII^e siècle. [...] Une telle démarche est impossible à propos du fantastique" (1992: 18). Sin embargo después añade:

Il n'existe aucun rapport entre les composantes du *Voile noir du ministre du culte* de Hawthorne, celles de *La Chute de la Maison Usher* de Poë et celles du *Horla* de Maupassant, et pourtant ces trois récits relèvent tous de ce qu'on est convenu d'appeler "le fantastique". (1992: 18-19)

Desde estos presupuestos, el crítico ofrece su personal conceptualización de lo fantástico como género:

Le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement: un personnage et un élément perturbateur. [...]

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. (1992: 48-49)

No podemos dejar de mencionar en este apartado a Todorov, autor al que, por otra parte, ya nos hemos referido en el apartado anterior. En su *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov formula su conocida teoría sobre lo fantástico que, como hemos señalado, no deja de ser sino una caracterización de lo fantástico literario como género. Su ensayo se abre con esta afirmación: "l'expression « littérature fantastique » se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire" (1970: 7). El crítico reconoce sin embargo que se trata de un concepto complicado, no siempre bien entendido, pero que es irrenunciable en un estudio sobre lo fantástico:

Examiner des œuvres littéraires dans la perspective d'un genre est une entreprise tout à fait particulière. Dans le propos qui est le nôtre, c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d'« œuvres fantastiques », non ce que chacun d'eux a de spécifique. Étudier la *Peau de Chagrin* dans la perspective du genre fantastique est tout autre chose qu'étudier ce livre pour lui-même, ou dans l'ensemble de l'œuvre balzacien, ou dans celui de la littérature contemporaine. Le concept de genre est donc fondamental pour la discussion qui va suivre. (1970: 7)

Todorov es consciente de las posturas encontradas que existen, no ya en cuanto a la clasificación genérica de lo fantástico, sino en torno al propio concepto de género. Si Maurice Blanchot niega la existencia de los géneros literarios, Gérard Genette opina que no se puede concebir la literatura al margen de los géneros:

Maurice Blanchot écrivait, il y a déjà dix ans: "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors de rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre" (le *Livre à venir*, p. 243-244). Pourquoi alors soulever ces problèmes périmés? Gérard Genette y a bien répondu: "Le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture" (*Figures II*, p. 15). (Todorov, 1970: 12)

En su opinión, no es admisible la negación del concepto de género:

Ne pas reconnaître l'existence des genres équivaut à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature. (1970: 12)

Por otra parte, cuando se pregunta "Y a-t-il seulement quelques genres (p. ex. poétique, épique, dramatique) ou beaucoup plus? Les genres sont-ils en nombre fini ou infini?" (1970: 9), se está cuestionando si sigue siendo válida la clásica clasificación tripartita aristotélica, o si cabría la posibilidad de revisar el concepto de género y dar paso a una nueva clasificación más abierta, en la que tendría cabida lo fantástico. Todorov parece decantarse por esta segunda posibilidad cuando afirma: "on peut accepter déjà l'idée que les genres existent à des niveaux de généralité différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on a choisi" (1970: 9). Considera que quizás sería necesaria una reformulación de las teorías literarias del pasado para adaptarlas a las nuevas circunstancias que el progreso de la actividad literaria origina:

Il est d'ailleurs douteux que la littérature contemporaine soit tout à fait exempte de distinctions génériques; seulement, ces distinctions ne correspondent plus aux notions léguées par les théories littéraires du passé. On n'est évidemment pas obligé de suivre celles-ci maintenant; plus même: une nécessité se fait jour d'élaborer des catégories abstraites qui puissent s'appliquer aux œuvres d'aujourd'hui. (1970: 12)

Terminamos recordando los rasgos que, según Todorov, definen a lo fantástico como género:

Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invité à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive: l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur: l'emploi du pronom de la première personne "je" permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus. (1970: 57)

CAPÍTULO II

LO FANTÁSTICO EN EL SIGLO EN EL SIGLO XIX

Partiendo del hecho de que, pese a lo complicado de su definición, lo fantástico existe realmente como género, trataremos de aproximarnos al momento y las circunstancias ideológico-sociales en que se produjo su aparición, quiénes fueron sus iniciadores en Francia y las condiciones en que se desarrolló durante el periodo romántico.

1. Perspectiva histórica

En cuanto a la determinación de la época con que se vincula la aparición y el desarrollo de lo fantástico en la literatura, también en este punto existen dos posturas enfrentadas, fruto de las perspectivas divergentes desde las que los teóricos conciben lo fantástico.

Según González Salvador (1984: 207), “para algunos autores, lo fantástico es de todos los tiempos”, y cita entre ellos a Schneider y Vax; “para otros existe un paralelismo entre la manifestación literaria de lo fantástico y el romanticismo”. Entre éstos últimos se hallan Castex y Baronian.

Jacquemin expone una reflexión muy similar en relación con esta cuestión:

Fantastique, ou non? La réponse est affaire de nuances, de degré, mais aussi, je crois bien, d'époque et d'option. Avec Marcel Schneider, on peut en dépister les premières traces dès le moyen âge et, le suivant, en distinguer des marques jusque dans le nouveau roman, quitte à accoler au mot fantastique une série d'adjectifs qui en nuancent le sens à l'infini; on peut, avec Tzvetan Todorov, estimer que sa « grande époque » fut le XIX^e siècle. (1974: 9)

Sin duda alguna la postura que más aceptación ha tenido entre la crítica ha sido la segunda, más restrictiva. La mayoría de los autores consideran que lo fantástico surge a finales del siglo XVIII, como una reacción contra del racionalismo imperante en esa época:

On conçoit ainsi que le fantastique ne pouvait s'imposer qu'à la suite de bouleversements des mentalités: le renouveau de l'irrationnel dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'effondrement des certitudes que concrétise la Révolution, l'élargissement de l'inspiration à l'imaginaire prôné par la "secte" naissante des romantiques..., tout concourt à ouvrir le champ littéraire à cette nouvelle expression du moi dans laquelle Nodier voyait une sorte de salut public. (Couty, 1989: 9)

Le fantastique ne peut naître qu'en relation avec la pensée rationnelle. Le fantastique a besoin de celle-ci pour y introduire un trouble et l'obliger à admettre l'existence de l'irrationnel, ou tout au moins de l'inclassable. (Raymond & Compère, 1994: 13)

Ésta [la literatura maravillosa] no hay duda de que ha existido siempre, mientras que la otra [la literatura fantástica] no, pues en su mecanismo

implica el conflicto básico entre credulidad y escepticismo que sólo puede manifestarse con todo su vigor [...] en un momento cultural de marcada tendencia racionalista, que ha de impregnar, por supuesto, a la mayor parte de los lectores. Por eso, en lo que toca a la civilización occidental, buena parte de los críticos señalan sus orígenes en el llamado siglo de las luces, el siglo XVIII, cuando el culto febril de la razón pura [...] exige su correlato irracional, y surgen entonces por todas partes magos, ocultistas, fantasmas, vampiros, y una literatura que basa en semejante enfrentamiento sus efectos de terror. (Risco, 1987: 143)

Tradicionalmente se ha considerado a Jacques Cazotte (1719-1792) como el precursor del género fantástico en Francia con su obra *Le Diable amoureux* (1772), en la que se narra la transformación del diablo en mujer para seducir al héroe de la historia, el joven Alvare.

Castex comparte esta opinión y afirma que el verdadero pionero de lo fantástico en Francia no fue Hoffmann, sino Cazotte:

Sous l'influence de l'illumination, la littérature d'imagination va se renouveler. Il convient de souligner le rôle que joua dans ce renouvellement Jacques Cazotte, véritable créateur, avec *Le Diable amoureux*, du conte fantastique français. (1987: 25)

La inclinación que Cazotte tuvo siempre por los temas esotéricos, más acusada sobre todo en los últimos años de su vida, "lui permet de donner à son récit merveilleux un naturel qui captive l'attention du lecteur, sans éveiller en lui, cependant, de véritable frisson" (Castex, 1987: 9).

Castex pone de manifiesto el relativismo que envuelve a la historia que se cuenta, ya que Cazotte, ante los fenómenos extraños de que es testigo su protagonista, deja la puerta abierta a dos tipos de explicaciones: la explicación racional y la sobrenatural. Esto le permite concluir:

Il se tient ainsi à mi-chemin entre le récit féerique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité deux formes opposées d'imagination et donne une existence littéraire à ce genre mixte, appelé à une grande fortune, qui prendra, avec le romantisme, le nom de genre fantastique. (1987: 35)

Pese al éxito que tuvo la obra en su momento, el escritor prefirió dedicarse, como hemos dicho, a las investigaciones esotéricas. Por eso "Cazotte ne fait pas école" (Castex, 1982: 9). Sin embargo, no se puede negar la influencia que tuvo *Le Diable amoureux* en autores románticos como Gautier. Nodier, por su parte, suele incluir en sus cuentos a Cazotte como personaje, como sucede, por ejemplo, en *Jean-François les Bas-Bleus* y en *Monsieur Cazotte*.

Además de la obra de Cazotte, no se debe olvidar tampoco la corriente de la novela gótica, por la relación directa que guarda con la literatura fantástica y el importante papel que jugó en la aparición de ésta. En Francia, este género, importado desde Inglaterra, fue cultivado por un buen número de los conocidos como "petits romantiques", pero también por los grandes escritores románticos como Balzac – en sus novelas de juventud –, Nodier, Gautier o Victor Hugo, y tuvo muy buena aceptación entre el público de la época. Baronian resalta la importancia que tuvo la novela negra en la aparición de la literatura fantástica:

En France, en tout cas, il serait inexact de tenir cette littérature pour une simple péripétie, pour une phase passagère sans destin, pour une sorte d'accident de culture. Avec Hoffmann, elle aura à coup sûr *permis* l'éclosion du fantastique. (2000: 46-47)

Castex atribuye también a Nodier el mérito de ser uno de los iniciadores del género fantástico en Francia, antes de la "fiebre de lo fantástico", que invadió el país en los años 30, tras darse a conocer la obra de Hoffmann:

Vers la fin du siècle et pendant le premier quart du siècle suivant, un public épris d'émotions violentes se passionne pour des histoires de terreur où le merveilleux intervient de la manière la plus gratuite et la plus absurde. Un Nodier, pourtant, sans s'interdire les facilités de cette inspiration "frénétique", tache au moins de la rattacher à une expérience intérieure: avant que Hoffmann ne soit connu en France, il évoque, dans *Smarra* notamment, des phénomènes de cauchemar et cherche à faire accepter ses fictions en les donnant comme des vertiges de la conscience. (Castex, 1987: 9)

Por tanto, para nuestra investigación es interesante su consideración como escritor e iniciador del género de lo fantástico en Francia:

Il lui revient pourtant le mérite d'avoir, d'un ultime coup de chapeau, pris congé du merveilleux traditionnel et d'avoir ouvert toutes grandes les portes du fantastique français romantique. (Baronian, 2000: 59)

Puede decirse, [...], que el verdadero iniciador, en Francia, de la literatura fantástica es Charles Nodier. (Llopis, 1974: 62)

Pero Nodier cultivó también la faceta de crítico literario y es el iniciador en Francia de la reflexión teórica en torno a la literatura fantástica con su célebre artículo *Du fantastique en littérature* (1830), con el que confirió carta de nobleza al nuevo género literario.

Une étude de Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, parue dans la livraison de novembre 1830 de *La Revue de Paris*, fait figure de manifeste de la nouvelle tendance [...]: elle annonce ce que nos écrivains vont produire sous l'ascendant de Hoffmann. (Schneider, 1964: 146)

C'est Nodier (1780-1844) qui lui donne [se refiere a lo fantástico] ses lettres de noblesse, en faisant un genre littéraire à part entière dans un article au titre révélateur, *Du fantastique en littérature*. (Couty, 1989: 4)

Nodier aborda la reflexión en torno a lo fantástico de una manera un tanto evanescente e imprecisa, debido fundamentalmente a dos motivos: en primer lugar porque, como afirma Baronian, "en 1830, Charles Nodier ne pouvait pas ne pas confondre fantastique et merveilleux puisque aussi bien le fantastique moderne n'en était qu'à ses débuts" (2000: 24). En segundo lugar, porque afronta la crítica literaria, como escritor, desde una mentalidad ajena a una metodología crítica. Por ello, de su discurso sobre la literatura fantástica se desprende un sentimiento poético más que una deducción crítica aplicable a las formas mediante las cuales se manifiesta lo fantástico.

El autor comienza su artículo considerando que el origen de lo fantástico se halla en la imaginación humana, o, al menos, vincula lo fantástico con la capacidad imaginativa del ser humano:

De ces trois opérations successives, celle de l'intelligence inexplicable, qui avait fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avait deviné le monde spirituel, celle de l'imagination qui avait créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine. (1998 d: 72)

La fantaisie purement poétique se revêtit [...] de toutes les grâces de l'imagination. (1998 d: 74)

Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires [...]. (1998 d: 77)

Este razonamiento nos pone en la pista de la concepción muy amplia que tiene Nodier de lo fantástico.

Nodier reflexiona también sobre las condiciones sociales que, según él, son determinantes para la producción de la literatura fantástica. En su opinión, ésta tiende a manifestarse en las épocas de declive o cambio social que conllevan una subversión o relativización de los valores hasta ese momento asentados y aceptados en el seno de las sociedades en cambio:

Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout [...]. (1998 d: 77)

L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. (1998 d: 78)

Pone como ejemplo el caso del *Asno de Oro*, de Apuleyo, que surgió precisamente en la época de declive del paganismo grecorromano, marcando así el renacimiento de la literatura fantástica que desde Homero estaba olvidada:

Ainsi, à la chute du premier ordre de choses social dont nous ayons conservé la mémoire, celui de l'esclavage et de la mythologie, la littérature fantastique surgit, comme le songe d'un moribond, au milieu des ruines du paganisme, dans les écrits des derniers classiques grecs et latins, de Lucien et d'Apulée. Elle étoit alors en oubli depuis Homère. (1998 d: 79)

Nodier considera que su tiempo es también una época de cambio social e ideológico. Esto justificaría el auge de la literatura fantástica entre el resto de escritores románticos coetáneos, tras una larga época clasicista, que había constituido, salvo contadas excepciones como los *Cuentos* de Perrault, un obstáculo insalvable para la manifestación de la literatura fantástica, que no es sino producto de la libertad imaginativa:

Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. (1998 d: 78)

Ce n'est pas sur le sol académique et classique de la France de Louis XIII et de Richelieu que cette littérature, qui ne vit que d'imagination et de liberté, pouvoit s'acclimater avec succès. (1998 d: 95)

Les malheurs toujours croissants de la nouvelle société présageoient si visiblement sa ruine prochaine, que la trompette de l'ange des derniers jours ne l'annoncera pas plus distinctement à la génération condamnée. De ce moment, le fantastique fit irruption sur toutes les voies qui conduisent la sensation à l'intelligence; et voilà comment il est entré, malgré Aristote, Quintilien, Boileau, La Harpe et je ne sais qui, dans le drame, dans l'épique, dans le roman, dans la peinture, dans tous les jeux de l'esprit, comme dans toutes les passions de l'âme. Et alors ce fut un cri d'aigre et ignorante colère contre l'invasion inopinée qui menaçoit les belles formes du classique. (1998 d: 105)

Pero Nodier afirma que los escritores franceses han sido tradicionalmente muy dados a la imitación más que a la creación propia:

On nous a tellement accoutumés à l'imitation, depuis l'établissement de cette dynastie aristotélique dont nous sommes encore gouvernés du haut de l'Institut, qu'il est à peu près reçu en dogme littéraire qu'on n'invente rien en France, et il est probable que l'Institut ne manque pas de bonnes raisons pour nous engager à le croire. Ma soumission à ses arrêts ne sauroit aller jusque-là. (1998 d: 99)

Esto explica que la eclosión de la literatura fantástica se haya producido en la vecina Alemania, donde sí se han dado las condiciones idóneas:

L'Allemagne a été riche dans ce genre de créations, plus riche qu'aucune autre contrée du monde [...]. C'est que l'Allemagne, favorisée d'un système particulier d'organisation morale, porte dans ses croyances une ferveur d'imagination, une vivacité de sentiments, une mysticité de doctrines, un penchant universel à l'idéalisme, qui sont essentiellement propres à la poétique fantastique. (1998 d: 103)

L'Allemagne a été jusqu'à nos jours le domaine favori du fantastique. (1998 d: 104)

Le fantastique de l'Allemagne est plus populaire, et cela s'explique, je le répète, par une longue fidélité à des mœurs de tradition, à des institutions sorties du pays, et souvent défendues et sauvées au prix du sang des citoyens; à un système d'études plus général, mieux approprié aux besoins du temps. (1998 d: 107)

Así, el interés por la literatura fantástica se despierta en Francia por influencia de los escritores alemanes, principalmente Hoffmann:

Grâces soient rendues à Musaeus, à Tieck, à Hofmann, dont les heureux caprices [...] renouvellent pour les vieux jours de notre décrépitude les fraîches et brillantes illusions de notre berceau. (1998 d: 108)

Por último, Nodier hace una apología de lo fantástico, género que él ve como algo necesario, pues trae la esperanza que muchos habían perdido, en una época decadente, materialista y positivista como en la suya:

Si l'esprit humain ne se complaisoit encore dans des vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement seroit en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resteroit aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité. (1998 d: 79)

A la par de todas estas ideas sobre lo fantástico, Nodier esboza una peculiar historia del género, en la que tienen cabida los más diversos productos de la imaginación, desde las primeras manifestaciones literarias hasta el siglo XIX: episodios de la Biblia, cuentos orientales como *Las mil y una noches*, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, *La Divina Comedia* de Dante, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, los *Cuentos* de Perrault, etc.

Nodier hizo otras interesantes reflexiones sobre lo fantástico en algunos de los prefacios de sus cuentos, e incluso dentro de éstos. Es lo que sucede en *Histoire d'Hélène Gillet* (1832), donde antes de comenzar la narración, el autor desarrolla una breve reflexión sobre lo fantástico, haciendo distinciones más precisas, pues diferencia tres tipos de historias fantásticas:

Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement; et d'abord, il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques.

Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes des fées* de Perrault, le chef-d'œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d'œuvre.

Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve.

Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison; et j'entends par *l'histoire fantastique vraie* [...] la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde.

À une histoire vraie, le mérite du conteur est sans doute peu de chose. Si son imagination vient s'en mêler, la broderie risque fort de me gêner le canevas. Son principal artifice consiste à se cacher derrière son sujet. (1998 b: 338-339)

El mismo año de la publicación de *Histoire d'Hélène Gillet*, Nodier escribió un nuevo Prefacio para su obra *Smarra, ou les démons de la nuit*, en el que se refiere también a esta última variedad de lo fantástico, que él ve como algo novedoso, diferente a las manifestaciones tradicionales del género:

Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, seroit tout-à-fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. *L'Odyssée* d'Homère est du fantastique sérieux, mais elle a un caractère qui est propre aux conceptions des premiers âges, celui de la naïveté. Il ne me restoit plus [...] que de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulteroit que d'impressions naturelles ou

de croyances répandues, même parmi les plus hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique. (1998 a: 9-10)

En el Prefacio de *La Fée aux Miettes* (1832), el escritor profundiza en los mecanismos que el autor debe poner en práctica, para que la historia contada sea verosímil y consiga interesar al lector:

Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. Cette condition une fois donnée, on peut aller hardiment et dire tout ce que l'on veut. (1998 c: 13)

Esta misma idea está también desarrollada al comienzo del cuento *Jean-François les Bas-Bleus* (1833):

L'imagination abuse trop facilement des ressources faciles; et puis ne fait pas du bon fantastique qui veut. La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement, et personne ne croit à ce qu'il invente. Il arrive aussi bientôt qu'une combinaison d'effets trop arrangés, un jeu trop recherché de la pensée, un trait maladroitement spirituel viennent trahir le sceptique dans le récit du conteur, et l'illusion s'évanouit. [...]

Je n'écrirai de ma vie une histoire fantastique, on peut m'en croire, si n'ai en elle une fois aussi sincère que dans les notions les plus communes de ma mémoire [...]. (1983: 362-363)

Llega el turno de Hoffmann. Funcionario y jurista de profesión, amante de la música y la pintura, su envidiable reputación le vino sin embargo por ser el más grande autor de literatura fantástica en su época:

Ce n'était pas un écrivain né, un de ceux qui se disent au début de l'adolescence: "La littérature ou rien", et qui ne vivent que pour les pouvoirs du langage. Juriste et fonctionnaire par nécessité, Hoffmann hésite entre la peinture et la musique. À Plock, en Pologne, il écrit dans son journal en 1803: "Ai-je été mis au monde pour être peintre ou musicien? Il faudra que je soumette la question au président X. ou au grand chancelier. Ces messieurs-là doivent le savoir".

[...] La postérité parle de Hoffmann, mais pour ses *Contes fantastiques*, comme si c'était ce qu'on n'a pas voulu, ce pour quoi on n'a pas lutté et souffert qui vous tombait du ciel: la gloire littéraire à quoi Hoffmann ne prétendait pas. (Schneider, 1985: 151)

Aunque no se considera precursor del género fantástico en Francia, sin embargo la importancia de Hoffmann es indiscutible, pues fue el primero que consiguió despertar entre los lectores de la época el gusto por los relatos propiamente fantásticos, y poner de moda este tipo de literatura, marcando así la consolidación definitiva del género.

Hoffmann se dio a conocer en Francia a través de la traducción al francés que hizo Loève-Veimars de sus cuentos. También contribuyeron a la aclimatación y triunfo de su obra en Francia Jean-Jacques Ampère y Saint-Marc Girardin, dos críticos de la época, que, junto con Loève-Veimars, defendieron la producción fantástica del alemán de las duras críticas que recibió por parte de Walter Scott. Scott publicó un artículo

titulado *Du Merveilleux dans le roman*, en el que intentó desacreditar la obra del escritor alemán:

L'article est commandé par des intentions personnelles et polémiques. Nous nous en apercevons à la fin, lorsque Walter Scott croit opportun de jeter le discrédit sur Hoffmann, initiateur du genre fantastique, "où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices". Un pareil genre doit être traité comme un genre inférieur; il est "au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime, sont à la tragédie et à la comédie"; ses caractères les plus marqués sont l'in vraisemblance et l'absurdité. (Castex, 1987: 46)

Sin embargo, Walter Scott no pudo ganar su particular batalla contra Hoffmann. Sus cuentos tuvieron muy buena acogida entre los lectores, y los escritores franceses del momento admiraron la originalidad de su obra:

La plupart [des lecteurs d'Hoffmann] se laissèrent séduire par le charme d'une imagination dont ils devinaient la qualité rare. En marge des articles consacrés à la traduction de Loève-Weimars, l'auteur des *Fantasiestücke* reçut, en 1830, une foule d'hommages enthousiastes. Charles Nodier le glorifie dans son essai *Du Fantastique en littérature*. Gérard de Nerval s'enflamme pour lui et traduit quelques pages de ses œuvres [...]. (Castex, 1987: 53-54)

Théophile Gautier también se interesó por la obra de Hoffmann a la que dedicó unas interesantes páginas, en las que intenta dilucidar las causas que explican el éxito de los cuentos del alemán en Francia:

Hoffmann est populaire en France, plus populaire qu'en Allemagne. Ses contes ont été lus par tout le monde; la portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents. Cependant il semble étrange qu'un talent si excentrique, si en dehors des habitudes littéraires de la France, y ait si promptement reçu le droit de bourgeoisie. Le Français n'est pas naturellement fantastique [...]. Comment se fait-il donc que les contes d'Hoffmann aient été si vite et si généralement compris, et que le peuple de la terre qui a le plus de bon sens ait adopté sans restrictions cette fantaisie si folle et si vagabonde? [...]

La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables.

Hoffmann, en effet, est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables. Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous un triple aspect, les sons, les couleurs et les sentiments. [...]

C'est donc à cette réalité dans le fantastique, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès. [...]

Ce n'est pas une gloire médiocre pour Hoffmann d'y avoir obtenu un pareil succès avec des lecteurs si peu disposés pour entendre ces légendes merveilleuses. (1985: 441-448)

2. La “fiebre de lo fantástico” de los años 30 y la evolución del género en el periodo romántico

En los primeros años de la década de 1830 se asiste a una auténtica “fiebre de lo fantástico”. Muchos de los grandes escritores románticos franceses imitan los cuentos de Hoffmann y no tienen ningún reparo en reconocerlo públicamente:

Dans de telles conditions, on ne s'étonne pas si de très nombreuses manifestations du fantastique en France sont, dans l'excitation de la découverte, des imitations. À dire vrai, les auteurs n'ont pas honte de l'avouer - bien au contraire. Balzac lui-même, dans un avertissement précédant son conte *L'Élixir de longue vie* (1830), essaie de faire croire qu'il s'agit là d'une “fantaisie” empruntée à Hoffmann. *Deux acteurs pour un rôle* (1841) et *La Cafetière* (1831) de Gautier en sont d'autres preuves patentes. [...] Et un des meilleurs textes de Nodier, *La Fée aux miettes* (1832), évoque par plus d'un aspect *La Princesse Brambilla*. (Baronian, 2000: 56)

La palabra “fantastique” se pone de moda durante esos años. El ensayo de Nodier *Du Fantastique en littérature* ensanchó considerablemente las fronteras semánticas del término:

Fantastique! Le mot est repris partout comme un refrain. Charles Nodier s'empare, il en élargit indéfiniment le sens, et, pour en montrer la vertu, il élabore une théorie. [...]

L'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses. (Castex, 1987: 64-65)

Castex ilustra con un ejemplo el uso arbitrario que se llegó a hacer del término "fantastique", la palabra de moda en aquel momento. Alfred de Musset tenía en la revista *LeTemps* una rúbrica semanal que había titulado *Revue Fantastique*:

À bâtons rompus, il décrit un cabinet de lecture, conte une visite de musée, déplore l'insuccès d'un val à l'Opéra, glose sur les révolutions ou sur le mal du siècle; mais pas de fantômes dans ces articles, dont le titre commun suggère seulement l'extrême liberté que garde le chroniqueur dans le choix de ses sujets et dans l'orientation de ses propos. (1987: 66)

Y concluye:

Le terme est donc aussi couramment employé et galvaudé que celui de romantique. On énonce ces quatre syllabes comme une formule magique; on les accole, comme une marque de qualité, sur les marchandises les plus diverses. Les affiches de spectacles annoncent des opéras fantastiques, des drames fantastiques. (1987: 66)

El interés por lo fantástico fue tan acusado en esos años que los autores llegaron a abusar de la expresión "conte fantastique", y llamaron así a relatos que nada tenían de fantásticos:

Prenons-y garde! Il paraît particulièrement habile, vers 1830, d'accoler ces deux mots: conte et fantastique, au point que les écrivains abusent parfois de ce recours. (Castex, 1987: 68)

Finalmente, después de este periodo de dos o tres años de entusiasmo desenfrenado por lo fantástico, el público empezó a estar harto del excesivo bombardeo a que fue sometido. Se originó así, a partir de 1833, un movimiento de retroceso de lo fantástico, incluso de animadversión hacia el género:

En 1833 se dessinent des attaques contre le genre du conte, qui a envahi la littérature. [...]

Parmi tous les genres de contes, le genre fantastique est le plus violemment honni, parce qu'il a été le plus systématiquement cultivé. Dès l'année 1832, le *Journal des Débats* enregistre quelques signes de lassitude: « À force de contes fantastiques et drolatiques, il est arrivé que les auteurs se sont fatigués d'en produire, et surtout le public d'en écouter ». (Castex, 1987: 81-82)

Esta circunstancia coyuntural no significa que lo fantástico dejara de cultivarse. Más bien los dos movimientos antagónicos que hemos señalado acabaron desembocando en una situación de equilibrio en torno a lo fantástico, del tal manera que éste es un género cultivado a lo largo de todo el siglo, de forma paralela y simultánea a las corrientes realista y naturalista.

Centrados en la etapa romántica, porque es la que más nos interesa de cara a la contextualización de la obra de Balzac, sin pretender subestimar el papel indiscutible que jugaron los factores externos

señalados en su arraigo definitivo, lo cierto es que una vez aclimatado, el género echó a volar solo y tuvo grandes cultivadores, que supieron imprimirle un sello personal en Francia.

Junto a Balzac encontramos a Nodier, Mérimée, Gautier y Nerval, si bien lo fantástico es engendrado de una forma diferente por cada uno de ellos, adaptándose a sus coordenadas creativas personales.

Nodier abre las puertas al género en Francia, aunque éste se manifiesta todavía de forma vacilante en él, a caballo entre el universo de lo maravilloso, poblado de duendes, hadas y malos espíritus - *Trilby*, *La Fée aux Miettes*, *Le Grimoire* -, y el universo inquietante más propiamente fantástico, en el que encontramos vampiros, muertos vivientes, alucinaciones, espectros - *Smarra, ou les démons de la nuit*, *Infernalía*, *Inès de las Sierras* -.

Por su parte, veremos más abajo que lo fantástico balzaquiano, rico en ideas, hunde sus raíces en un fecundo manantial filosófico.

Si el Balzac visionario, autor de relatos fantásticos, queda ensombrecido por su faceta de escritor realista, mucho más potenciada por la crítica, a Gautier le sucede algo parecido. La imagen del autor ha quedado demasiado vinculada a la estética de "l'art pour l'art" de *Émaux et camées*. Sin embargo, Gautier cultivó lo fantástico de manera continuada a lo largo de su vida y destaca por haber depurado la técnica del género, sobre todo manteniendo la incertidumbre y el efecto de sorpresa hasta el final. Con muchas reminiscencias hoffmannianas, lo fantástico en Gautier reviste múltiples matices y asume temas tan diversos como el del retrato amado - *La Cafetière* -, el tema del doble - *Le Chevalier Double* -, del vampiro - *La Morte Amoureuse* - o el del enamoramiento de un fantasma - *Arria Marcella*, *La Morte Amoureuse*, *Spirite* -.

Aunque Mérimée no fue muy prolijo en su producción de textos fantásticos, sin embargo ésta constituye una de las mejores muestras del género, sobre todo por su conocimiento y dominio de la técnica inherente al mismo, que es lo que más le seduce a la hora de componer un texto fantástico. En relatos como *Les Âmes du Purgatoire*, *La Vénus d'Ille* o *Lokis*, Mérimée socava la certeza del lector. Para ello pone especial cuidado en la organización discursiva de los hechos, y en los detalles precisos y realistas que aseguren la verosimilitud de lo narrado.

Para Nerval lo fantástico es fruto de su vivencia personal, la manera en que se expresa una alienación irremediable tras la pérdida de la mujer amada. *Les filles du feu*, *Aurélia*, *Pandora* no son sino una manera de dejar constancia de sus sueños y su locura. Acuciado por las crisis mentales, el tema de la mujer ideal capaz de interceder entre la vida terrenal y el más allá le obsesiona. Fusión de sueño y realidad, *Aurélia* responde a una nueva concepción del sueño como único medio para comprender la realidad de la propia existencia a través del contacto con lo invisible, con los seres del pasado.

Pero lo fantástico tuvo también en el romanticismo otros cultivadores que el tiempo ha relegado a un segundo plano. Son los conocidos como "petits romantiques", que es justo mencionar en esta somera exposición. Entre ellos se encuentran Xavier Forneret - *Un Œil entre deux jeux*, *Le Diamant de l'herbe* -, Jules de la Madelène - *Rosita*, *La Dernière heure d'un stradiovarius* -, Aloysius Bertrand - *Gaspard de la nuit*, *fantaisies à la manière noire de Rembrandt et de Callot* - y Émile Deschamps - *Réalités fantastiques* -, si bien las obras de los dos últimos se sitúan muy en la frontera de lo fantástico.

Tampoco podemos olvidar a George Sand y Alexandre Dumas, que también hicieron incursiones en el género, aunque de manera incidental, y a autores de la llamada novela popular, como Eugène Sue, Pierre Zaccone, Paul Féval y Ponson du Terrail, que también sucumbieron a lo fantástico.

En definitiva, todo un periodo, el de la primera mitad de siglo XIX, romántico y realista, pero, como hemos podido comprobar, un momento importante de lo fantástico¹.

A partir de 1850 el género evoluciona bajo nuevas influencias que siguen llegando de fuera; en este caso, la obra del americano Edgar Allan Poe, cuya producción fantástica empezó a ser conocida en Francia a partir de 1852 gracias a las traducciones de Baudelaire. La importancia de Poe en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX, es similar a la de Hoffmann en la primera.

3. La “nouvelle” y lo fantástico

No podemos dejar de señalar la coincidencia de la moda de lo fantástico durante los años 30 en Francia con el auge del género del relato corto o “nouvelle”, si bien, como apunta René Godenne, el éxito del relato corto no se circunscribe sólo al periodo romántico, sino que es un género en alza durante todo el siglo XIX:

Comme il est impossible de cerner les diverses phases de l'évolution de la nouvelle² au cours du siècle [...] je me contenterai de mettre en évidence le

¹ Para un estudio más detallado de lo fantástico en el periodo romántico véanse los trabajos de Baronian (2000: 53-86) y Castex (1987: 57-92).

succès, remarquable et constant, que connaît la forme jusqu'à 1900 ainsi que l'extrême diversité qui la caractérise. (1995: 51)

La crítica coincide en señalar que la forma narrativa breve es la que mejor se adapta a la expresión de lo fantástico. En palabras de González Salvador, las manifestaciones literarias de lo fantástico tienen “en común un modo de enunciación, la narrativa, y, por lo general, el cuento” (1984: 225). Ezama Gil apunta en la misma línea que “algunos señalan que el relato breve (cuento, novela corta) es el marco más adecuado para su expresión” (1992: 71), y entre ellos cita a otros críticos como Mario Lancelotti y Vax.

En 1830, la moda literaria de lo fantástico encontró, pues, en el relato corto un medio muy adecuado para su expresión. Así se explica la proliferación masiva de cuentos fantásticos en esos años:

Les contes envahissent les colonnes des périodiques [...]. Il en est de toutes les sortes: contes drolatiques, philosophiques, maritimes, galvaniques..., contes fantastiques enfin, les plus nombreux sans doute. (Castex, 1987: 67-68)

En cualquier caso, más allá del consenso que parece existir en torno a la articulación de lo fantástico en el relato corto, nos interesa profundizar en otros aspectos que han generado conflicto. Me refiero a la diferenciación entre “conte”, “nouvelle” y “roman”. Si las fronteras entre

² René Godenne utiliza el término “nouvelle”, Castex emplea “conte”, los dos, sin embargo, se refieren al mismo género, el del relato corto o relato breve. Como veremos más abajo, Godenne aclara bastante acertadamente esta confusión terminológica, que arranca del siglo XIX.

“conte” y “roman” parecen no plantear problema, no están tan claras en el caso de la “nouvelle” con respecto al “roman” y al “conte”. René Godenne, el crítico que más ha investigado la problemática en torno a esta categoría narrativa, resalta la confusión y arbitrariedad que existen al respecto:

S'il est une forme narrative d'expression qui ne fait pas autour d'elle l'unanimité de la critique, c'est bien la nouvelle française. Pour la plupart, la nouvelle n'est qu'un “court roman”, une sorte de roman avorté, voire un vide-poche où les auteurs déversent des histoires des histoires qui n'ont pas pu être exploitées dans le roman. Pour d'autre, la nouvelle ne saurait être en aucun cas considérée comme un roman en raccourci: elle a son génie propre, qui ne doit pas être confondu avec celui du roman [...]. Une telle absence d'unanimité sur le plan de la définition [...] entraîne une autre quand il s'agit de désigner les œuvres proprement dites. Quel titre décernera-t-on à *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Carmen* et *Colomba*: roman ou nouvelle? La question est toujours posée en dépit des allégations des partisans de l'une ou l'autre étiquette. [...]

Dans un autre ordre d'idées, la critique dans son ensemble ne prétend pas vouloir établir de distinction entre les notions de conte et de nouvelle. Ainsi parle-t-on régulièrement des “contes” de Mérimée, alors que celui-ci a utilisé le terme de “nouvelle” pour ses textes, tandis qu'on nommera volontiers “nouvelles” les contes de Voltaire, de Diderot ou de Flaubert. *Le Diable amoureux*, *nouvelle espagnole* de Cazotte, *La Vénus d'Ille* de Mérimée seront tantôt des “nouvelles fantastiques”, tantôt des “contes fantastiques”. Des critiques s'efforcent pourtant de distinguer les termes, et les réalités sémantiques qu'ils recouvrent. Pour les uns, “conte” renverrait à une histoire fantastique (*Le Horla* de Maupassant), “nouvelle” à une histoire de caractère vrai (*Le Petit fût* du même); pour d'autres, ce serait par la dimension des textes et le recours ou non à des procédés de

roman que se différencient le conte et la nouvelle: on qualifiera par “nouvelle” les textes étendus de Maupassant comme *Boule de Suif*, par “conte” les textes brefs comme *La Ficelle*. (1985: 1-2)

Godenne concluye que todas estas posturas no dejan de responder a concepciones personales y arbitrarias:

Si les avis apparaissent aussi contradictoires, c'est qu'ils reposent chaque fois sur des conceptions toutes faites des critiques, qui érigent leur conception de la nouvelle en une conception type qu'ils opposent à une autre non moins personnelle du roman ou du conte. Pareille attitude débouche sur l'arbitraire: on privilégie un seul aspect de la nouvelle, on ne dégage pas la notion de nouvelle dans sa totalité. (1985: 2)

Para Godenne el concepto de “nouvelle” no puede establecerse teniendo en cuenta sólo un determinado tipo de manifestación, sino que, al contrario, debe de formularse en términos suficientemente amplios para abarcar la variada tipología de relatos que tiene cabida bajo esta denominación:

Rendre compte de la notion de “nouvelle” dans sa totalité, ce n'est pas établir une définition à partir d'une de ses manifestations. La nouvelle française, c'est tout à la fois une histoire de quelques pages, autrement dit un récit où l'élément anecdotique se voit ramené à sa plus simple expression, une histoire aux dimensions plus importantes, parce que la part de cet élément est développée, une œuvre qui raconte moins une histoire qu'elle n'évoque un instant de vie. La nouvelle française, c'est encore tout à la fois un récit sérieux, grave, dramatique, et un récit

plaisant, comique, un récit de caractère oral ou non, une histoire vraie, une histoire fantastique. Il serait vain de réduire la nouvelle, ce que l'on fait trop souvent, à un type de récit unique. (1985: 9)

Esta formulación, a primera vista muy abierta e imprecisa, hay que contextualizarla en el conjunto de la teoría de Godenne, que rechaza el encasillamiento excesivo de una categoría que, tanto en la forma como en el contenido, se revela muy diversa y se muestra reacia a clasificaciones estancas.

Pero el crítico da un paso más y reconoce que sí es posible establecer una serie de rasgos generales que vendría a diferenciar la "nouvelle" del "roman": 1) La brevedad del relato (incluso las "nouvelles" más extensas no dejan de ser historias cortas). 2) La "nouvelle" versa sobre un tema concreto y el argumento es muy preciso (se trata de una aventura, un episodio, una anécdota, un recuerdo...). 3) La "nouvelle" es un relato rápido de hechos, lo cual implica: un planteamiento inmediato de la intriga; una selección del acontecimiento o acontecimientos determinantes; una estructura clara del relato (cuidando, por tanto, la exposición cronológica de los hechos); y sólo se desarrolla el momento decisivo o punto culminante de la historia³. 4) La "nouvelle" suele llevar el sello de

³ Con respecto a esta tercera característica, Godenne resume que "la nouvelle requiert l'unité dans son déroulement, une composition rigoureuse. Tout doit porter, rien ne doit être laissé au hasard: pas de longueurs, pas de digressions, pas de dispersion d'intérêt. La nouvelle ne souffre pas d'interruption dans son déroulement: elle va droit au but, sans détours; ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté" (1995: 143). Pero no olvida los casos de las "longues nouvelles": "Dès l'instant où ils n'observent plus les principes d'une telle présentation, les nouvellistes recourent à des procédés de composition du roman: approfondissement et non plus resserrement de la matière anecdotique, développement de phases de l'action et non plus mise en évidence des flashes, exposition plus détaillée, circonstanciée, moins rigoureuse, linéaire" (1995: 143). Sin embargo, incluso en estos casos, Godenne reconoce que "la nouvelle plus étendue

un relato oral, pues con frecuencia se trata de una historia contada por un “yo” narrador a un auditorio (Godenne, 1995: 141-143).

Parece claro, pues, que, según Godenne, “il existe une spécificité de la nouvelle par rapport au roman” y que “l’art de la nouvelle ne saurait être confondu avec celui du roman” (1995: 144).

Pero si el crítico defiende unos valores propios de la “nouvelle” que la hacen diferente del “roman”, y reivindica que se la deje de considerar en función de éste y que se tenga en cuenta su autonomía dentro de la narrativa, reconoce por el contrario que no tiene sentido mantener la distinción entre “conte” y “nouvelle”:

Si l’accord se fait sur une distinction entre les termes de “nouvelle” et de “roman”, et au-delà entre les gens qu’ils désignent, celle-ci apparaît moins quand il s’agit de préciser les champs sémantiques respectifs recouverts par les termes de conte et de nouvelle. (1995: 145)

La superposición semántica de estos dos términos arranca en el siglo XIX, cuando los escritores comienzan a utilizar indiferentemente uno u otro para designar relatos que con anterioridad recibían el apelativo de “conte” o de “nouvelle” dependiendo de los aspectos formales y temáticos que adoptaban. En el siglo XVIII, el término “conte” se reservaba para aquellos relatos que adoptaban la forma de “historias contadas” y que

peut être un récit qui n’appelle pas l’idée de la forme romanesque. Il est aussi significatif qu’on ne parle pas de « roman » a propos d’histoires comme *Boule de suif* ou *Le Passe-muraille*” (1995: 143). En el capítulo dedicado al siglo XIX, ya había concluido que este tipo de “nouvelle” mantiene más rasgos comunes con la “nouvelle courte” que con el “roman”: “La longue nouvelle se rapproche plus facilement de la nouvelle courte que du roman. Que l’auteur n’ait jamais songé à désigner par « roman » les récits longs qui reprennent le sujet des nouvelles courtes prouve que, dans son esprit, il s’agissait des deux faces d’une même pièce” (1995: 91).

desarrollaban temas relacionados con lo fantástico o lo maravilloso, o de tipo filosófico-moral; "nouvelle" se aplicaba a las narraciones de "hechos verdaderos". Este uso varía con el cambio de siglo, de manera que el cuento asume los rasgos temáticos de la "nouvelle":

Au XVIII^e siècle, "conte" s'oppose à "nouvelle" parce qu'il renvoie à des types de narration distincts: soit une aventure fondée sur des incidents d'une autre nature (le conte de fées, le conte oriental, le conte allégorique), soit une aventure reposant sur un propos d'un autre ordre (le conte philosophique, le conte moral). [...] Au XIX^e siècle par contre, les deux termes, aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique [...]. Par là, le terme de "conte" perd la signification *générique* qu'il possédait au XVIII^e siècle pour prendre son sens large de récit de quelque aventure, de quelque anecdote [...]. (1995: 55)

Y la "nouvelle" asume las características formales y temáticas propias del cuento:

La majorité des nouvelles du XIX^e siècle sont des textes *contés*, c'est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé (il en est ainsi, par exemple, pour cent cinquante histoires de Maupassant, soit la moitié de sa production). L'intention est presque toujours annoncée dans les premières pages des textes par la présence des verbes "conter" ou "raconter" (ils se lisent cinquante et une fois chez Maupassant) [...]. Une usage aussi répandu des verbes "conter" ou "raconter" dans les introductions des nouvelles [...] expliquerait que le terme "conte" ait été appelé tout naturellement dans l'esprit des auteurs à désigner les nouvelles

proprement dites. Ainsi Musset qui use et abuse des deux verbes en vient souvent à parler de “conte” à propos de ses *Nouvelles*. (1995: 56)

Un autre trait caractéristique de la démarche des auteurs du XIX^e siècle consiste à recouvrir sous l'étiquette de “nouvelle” des récits fantastiques. Ce qui était l'exception aux siècles précédents devient une pratique courante. Les récits reposent sur des faits étranges, bizarres, extraordinaires, voire terrifiants, mais toujours surnaturels. Chez Balzac: *Melmoth réconcilié* (le pacte d'un homme avec le démon), *L'Elixir de longue vie* (don Juan entre en possession du secret d'éternité), chez Nodier: *Trilby, ou le lutin d'Argail, nouvelle éxossaise* (lointain souvenir du *Diable amoureux* de Cazotte: un diable s'éprend d'une créature humaine) [...]. (1995: 61)

Esta evolución en el uso de los términos que se produjo a lo largo del siglo XIX conduce a una conclusión evidente: no tiene sentido, como dijimos más arriba, mantener la distinción entre “conte” y “nouvelle”, pues los dos términos designan por igual una misma realidad narrativa, la del relato breve, frente a la novela:

En ne se fixant plus, comme leurs prédécesseurs, sur un terme unique, “nouvelle”, mais sur deux pour désigner une forme narrative spécifique par rapport au roman, les auteurs contribuent à introduire un élément de confusion, d'ambiguïté dans la terminologie, qui n'existait pas au départ. Il n'est plus possible de dissocier les domaines du conte et de la nouvelle; il n'y a plus qu'un domaine: celui du récit court (par opposition au roman), qui repose tantôt sur une donnée fantastique, tantôt sur une donnée véritable, et que les auteurs traitent indifféremment de “conte” ou de

“nouvelle” (ces titres de Balzac⁴, de Flaubert, de Zola, de Daudet...) [...].
(1993: 26)

En el siglo XX la confusión terminológica se mantiene, incluso hasta más acentuada porque surgen otros vocablos sinónimos, aunque “nouvelle” se convierte en el término genérico más usado para designar las formas narrativas breves:

Du point de vue de la terminologie, le XX^e siècle renforce la confusion puisque les auteurs ne disposent pas moins d'un arsenal d'une bonne vingtaine d'étiquettes⁵. Seulement, le siècle a fini par consacrer de plus en plus “nouvelle” comme le terme spécifique générique pour désigner toute forme de récit qui n'appelle pas l'idée de roman⁶. (1995: 126)

⁴ En el caso de Balzac, es evidente que prefiere el término “conte” al de “nouvelle”. Sólo tenemos que rastrear algunos títulos para comprobarlo. Sus antologías *Romans et contes philosophiques* (1831) y *Les Cent Contes drolatiques* (1832), o los relatos *Zéro, conte fantastique* (1830) y *Tout, conte fantastique* (1830), son prueba de esta tendencia.

⁵ Al contrario que Godenne, Camero opina que “el siglo XX viene a marcar una ruptura con la época anterior, al recurrir de forma mucho menos frecuente al término « Conte » en los títulos de las obras. Ello, obviamente, contribuye en gran medida a suprimir la confusión y ambigüedad reinantes en el siglo XIX.

El hecho de que la « nouvelle » de nuestra época se afirme primordialmente como historia « verdadera » o verosímil, hace que queden excluidos de la noción genérica los aspectos maravillosos, que vuelven a asociarse principalmente al cuento [...].

Los autores del XX, a diferencia de sus predecesores del XIX, acusan un mayor rigor terminológico, dando pruebas de poseer una conciencia más clara del concepto de género” (1987: 27-28). Queríamos dejar constancia de este punto de vista de otra parte de la crítica en torno al estado de la cuestión terminológica en el ámbito de las formas narrativas breves a lo largo del siglo XX.

⁶ Godenne confirma este empleo genérico con datos: “Sur les 1916 titres que j'ai répertoriés pour la période 1940-1985, il figure dans 782 titres pour 193 « contes » et 608 titres sans étiquette” (1993: 28).

En cualquier caso, más allá de la polémica terminológica expuesta, aún sin resolver, las formas narrativas breves⁷ – ya sea bajo la denominación de “conte”, “nouvelle”, “histoire”, “récit”, etc. – existen como género y tienen “une généalogie fort ancienne, remontant aux racines mêmes de la littérature, et l’on découvre, parmi ses ancêtres, des parents célèbres: les fabliaux du moyen âge et le *Décameron* de Boccace” (Issacharoff, 1976: 7). Sin embargo, la perspectiva de esta amplia tradición no nos debe hacer olvidar que es en el siglo XIX cuando gozan de un auge sin precedentes, a lo largo de los periodos romántico, realista y naturalista:

Même si l’histoire de la nouvelle au XIX^e siècle reste à faire, on peut avancer que ce siècle est l’âge d’or du genre⁸. Trouvant place régulièrement – quelle différence avec notre époque – dans les revues ou les journaux, la nouvelle connaît un succès remarquable et constant. (Godenne, 1993 : 23)

Godenne menciona las revistas y periódicos, un elemento que no se puede obviar en el estudio del desarrollo de la narrativa breve decimonónica. El éxito fulgurante de las formas breves en Francia quizás no se habría producido con la misma intensidad sin el concurso favorable de este factor. La prensa de la época experimentó un tremendo desarrollo y se convirtió en el medio idóneo para difundir el relato breve y despertar en el público el gusto por este tipo de narrativa:

⁷ Nosotros preferimos expresiones más generales y – pensamos – menos discutibles como ésta, o las similares de “relato corto” o “relato breve”. Al parecer éste es ya un uso extendido: “On parle plus volontiers aujourd’hui de forme narrative brève ou de récit court que de nouvelle. Le mot, longtemps confondu avec celui de conte, a été l’objet de nombreuses mises au point, qui nous laissent sur notre faim” (Baron, 1998-1999: 3).

⁸ Es una opinión compartida ampliamente por la crítica: Aubrit (1997: 58).

Cela [el triunfo del relato breve] tient à plusieurs facteurs historiques dont le plus déterminant est l'essor des journaux quotidiens et périodiques. Dans les années trente, la prestigieuse *Revue de Paris* publie les nouvelles de Balzac (*L'Élixir de longue vie*, *L'Auberge rouge*, *Maître Cornélius*) et Mérimée (*Mateo Falcone*, *Vision de Charles XI*, *Le Vase étrusque*), tandis qu'Émile de Girardin accueille dans *La Mode* des chroniques, des articles et des feuilletons signés Dumas, George Sand ou Balzac. (Aubrit, 1997: 59)

No podemos olvidar tampoco otra circunstancia clave – por otra parte ya señalada – que propició la aclimatación y consolidación del relato corto en Francia. Nos referimos a la difusión, a partir de 1828, de los *Contes Fantastiques* de Hoffmann, que, además de despertar el gusto por lo fantástico entre el público, también puso de moda las formas breves. “Le succès de la traduction d'Hoffmann fut décisif, à ce moment. De mai à décembre 1829, la *Revue de Paris* donne des contes d'Hoffmann au rythme d'un conte par mois” (Bardèche, 1967: 376). De hecho, aunque es un género muy practicado a lo largo de todo el siglo, será en los primeros años de la década de 1830 cuando más cuentos se publiquen, haciéndose especialmente presente en esa coyuntura la habitual filiación de relato corto y fantástico:

L'extraordinaire fortune de ce mot coïncide avec la vogue en France du genre auquel Hoffmann doit sa gloire, le conte. Les critiques, les chroniqueurs, les éditeurs, commentent volontiers ce phénomène littéraire. [...]

Les contes envahissent les colonnes des périodiques; ils s'accumulent dans des recueils collectifs, *Le Livre des Cents et un*, *Les Cent et une*

Nouvelles des Cent et un, Le Conteur, Le Livre des Conteurs, Le Samigondis... Il en est de toutes les sortes: contes drolatiques, philosophiques, maritimes, galvaniques..., contes fantastiques enfin, les plus nombreux sans doute. (Castex, 1987: 66-68)

CAPÍTULO III

HACIA LO FANTÁSTICO BALZAQUIANO

1. Planteamiento inicial

Como ha quedado reflejado en el capítulo I, lo fantástico es una categoría literaria conceptualmente muy discutida. Las teorías que, desde mediados del siglo XX, ha desarrollado la crítica así lo demuestran. Jean-Baptiste Baronian incide en esta falta de consenso cuando afirma:

Pour être juste, il faut préciser que chacun vient au fantastique comme dans une auberge espagnole: en n'y trouvant que ce qu'il apporte. Selon sa vision de la chose littéraire, selon sa propre conceptualisation de l'imaginaire et, plus encore, selon qu'il désire accueillir telle ou telle œuvre et exclure telle ou telle autre. (2000: 24)

Por este motivo, es muy difícil conseguir una definición verdaderamente satisfactoria de lo fantástico:

Ses facteurs constitutifs sont presque toujours discutables et les mécanismes auxquels répond le genre, ses significations, ses vecteurs, ses créneaux, ses couleurs restent, sinon imprécis, du moins irréductibles à des schémas infaillibles et absolus. Et à supposer même qu'on puisse les établir, on s'aperçoit très rapidement que selon les circonstances extérieures, les époques, les modes, les lieux, les goûts, les influences, les besoins, ils varient sans cesse. En outre, ce qui engendre le fantastique est,

lui aussi, fort mouvant et les sources d'où il jaillit, les aspects formels par lesquels il se développe sont extrêmement multiples. (Baronian, 2000: 27)

Esta reflexión nos parece sumamente interesante, ya que todas las circunstancias que señala Baronian – la época, el lugar, las modas, las influencias, etc. – pensamos que son las que hacen que la reciente teorización sobre lo fantástico no pueda dar respuestas definitivas cuando se trata del estudio de su articulación en la obra de un autor concreto, en nuestro caso Balzac, en la que entran en juego las variables señaladas. En su pretensión de alcanzar validez universal, toda teoría implica una generalidad y, por tanto, corre el peligro de obviar aquellos matices que definen la singularidad de la manifestación de lo fantástico en un autor. Por tanto, en un estudio como el nuestro, centrado en un periodo – el romanticismo francés – y en un escritor – Balzac – concretos, la aproximación a ellos sólo desde la teoría sobre lo fantástico moderna terminaría por revelarse un método excesivamente simplificador y totalmente descontextualizado. Más aún cuando, como indica Baronian refiriéndose a la literatura fantástica del romanticismo en Francia,

Si les sources d'inspiration sont d'ordinaire communes, les grandes œuvres fantastiques des divers écrivains de cette période diffèrent très sensiblement les unes des autres. On pourrait même dire que les motivations de chacun d'entre eux ne se ressemblent guère. Exactement comme si chacun s'était rendu au surnaturel selon ce qu'il désirait, *a priori*, y rencontrer. Ou comme si l'idée fantastique ne venait jamais qu'en surimpression pour éclairer un univers préexistant, un univers qui sans elle, de toute façon, serait déjà singularisé. (2000: 58)

En nuestra aproximación a cualquier autor que haya cultivado lo fantástico, sería absurdo pensar que esta categoría podría definir y caracterizar por sí sola su universo creativo, un concepto tan amplio y complejo que hunde sus raíces en la significación que para cada escritor encierra la actividad literaria. Lo fantástico es sólo un modo de expresión más a través del cual se manifiesta ese universo creativo personal. La literatura no deja de ser un medio de exteriorización de aquellas ideas, situaciones, vivencias, etc. que, por una razón u otra, inquietan interiormente al escritor. Balzac no es una excepción y, como se verá, su obra está atravesada por unas fuerzas ideológico-temáticas que son apreciables en los diversos tipos de relatos que la componen, fantásticos y realistas, textos breves y novelas. De tal manera que ideas que Balzac desarrolla en las narraciones fantásticas, también podemos encontrarlas en las de corte más puramente realista, porque, como caracterizadoras del universo creativo balzaquiano, van más allá de la mera manifestación material que supone el modo de expresión fantástico o realista. Por tanto, tiene razón Baronian cuando afirma que lo fantástico es sólo uno de los diversos marchamos que se pueden aplicar a la obra de un autor; ello implica, pues, que la expresión de lo fantástico difiere dependiendo del universo creativo de cada autor. Así, dentro del propio periodo romántico, no existe homogeneidad en el tratamiento literario de lo fantástico y para dos autores coetáneos como Nodier y Balzac lo fantástico tiene significaciones muy diferentes en el contexto de sus respectivas obras. La misma conclusión obtendríamos si comparáramos la narrativa fantástica balzaquiana con la de otros autores románticos como Gautier, Mérimée o Nerval. Cada uno de ellos cultiva el género en función de unos condicionantes estéticos, ideológicos y vivenciales personales, que,

conjugados con los vectores matrices sobre los que se apoya una hipotética definición universal de la categoría, dan lugar a una configuración peculiar y distinta de lo fantástico de un autor a otro.

Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval. Ce sont là les grands fantastiqueurs de l'époque romantique. Essentiellement parce que chacun d'eux [...] a pu trouver dans le genre une manière personnelle de poser la voix, a pu, à partir d'une mythologie générale et d'un type de modèle commun, faire valoir ses propres instincts créateurs. (Baronian, 2000: 71)

Por tanto, no podemos quedarnos en el marco teórico que se ha creado en torno al género de lo fantástico, ya que ello empobrecería excesivamente nuestra investigación centrada en un periodo y un autor concretos. Pretendemos, pues, más allá de los condicionantes previos de las teorías sobre lo fantástico, llevar a cabo una prospección de dicho género en la obra balzaquiana. Nos adentramos en el periodo romántico en Francia, para ver cómo surge y se desarrolla lo fantástico en el terreno literario en esa época, y por qué y cómo arraiga en la obra de Balzac.

2. El concepto de fantástico en la obra balzaquiana

La afirmación de Castex es categórica: "Le fantastique a [...] été pour Balzac un moyen d'exprimer sa philosophie; il répond a son souci le plus profond et a ses ambitions les plus hautes" (1987: 169). Es sobre todo en sus narraciones de corte fantástico donde se aprecia con más nitidez la exposición de toda una serie de ideas filosóficas y científicas - o más bien,

pseudocientíficas -. No en vano una buena parte de los textos fantásticos balzaquianos han quedado agrupados en los *Études philosophiques* - la parte de *La Comedie Humaine* que, como su propio nombre indica, más sustrato ideológico condensa -. Nos hallamos, pues, ante la característica que, desde el punto de vista del contenido, más individualiza la expresión de lo fantástico en Balzac¹. Profundicemos en los orígenes, desarrollo y significado creativo de este rasgo.

Las ideas filosóficas balzaquianas no son ajenas al contexto de su época. La coyuntura cultural de finales del XVIII y principios del XIX fue muy favorable para el desarrollo de su interés por las cuestiones filosóficas y científicas - sobre todo las de índole médica -, de tal manera que cuando Balzac lleve su pensamiento filosófico a la ficción de sus obras, no dejará de hacerse eco de las corrientes ideológicas que circulaban en su tiempo en estos ámbitos.

Siguiendo la estela del siglo XVIII, en el que el racionalismo y el espíritu filosófico son la clave, el siglo XIX abre una etapa en la que tienen cada vez más peso el positivismo y el espíritu científico, que, en el terreno literario, se traducen en el triunfo del Realismo y el Naturalismo. Aunque las llamadas "ciencias ocultas" contaban con una larga tradición, el clima racionalista que había imperado había hecho que todo lo relacionado con ellas encontrara poco o nulo predicamento. Sin embargo, en el último tercio del siglo XVIII se produce un cambio notable, ya que a pesar de que las circunstancias seguían siendo desfavorables para el desarrollo de los temas relacionados con el ocultismo, algo ocurrió que hizo que el interés

¹ Queda por ver - ello será el objetivo del siguiente apartado - cómo se articula lo fantástico desde el punto de vista formal en el relato corto balzaquiano, cuestión que trataremos sin perder de vista los conceptos que la teoría sobre lo fantástico ha aportado.

hacia éstos fuera cada vez mayor. En el devenir de la historia son frecuentes los movimientos pendulares y los excesivos niveles de racionalismo y positivismo alcanzados influyeron en la aparición de un movimiento simultáneo de escape, una inclinación creciente por todo aquello que está más allá de la realidad empírica y que no entra dentro de lo que tradicionalmente se entiende como científicamente demostrable:

En 1770, les philosophes sont près de triompher; l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes, qu'ils ont si âprement dénoncées, bénéficient d'une faveur nouvelle. La coïncidence de ces deux faits apparemment contradictoires n'est certes pas fortuite. Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire. (Castex, 1987: 15)

En este contexto se explica que aflore con fuerza, en el campo literario, lo fantástico, tendencia que convivirá, a lo largo del siglo XIX, con la realista y naturalista.

Arraigan, pues, en Francia, a partir del último tercio del siglo XVIII, las tesis iluministas, un movimiento ideológico-religioso promovido por el sueco Samuel Swendenborg, Martines de Pasqualy y Claude de Saint-Martin. Al apartarse del dogma cristiano – aunque conservan algunos de sus elementos – los fundadores pretenden regenerarlo y fundar una nueva Iglesia². Aunque los postulados teóricos y metodológicos de los que

² Castex señala que aunque el movimiento iluminista “est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants” (1987: 15), debe mucho a los filósofos del siglo XVIII, ya que no habría tenido tanta repercusión si “les philosophes n'avaient sans le vouloir travaillé pour eux: l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande. Ils s'adressent à une société dont la foi est ébranlée et la ferveur souvent

parten estos iluminados difieren entre sí, en realidad, a riesgo de ser demasiado simplificadores, podríamos concluir que los tres defienden planteamientos en el fondo parecidos: a través de una estricta disciplina personal, el ser humano puede mejorar y crecer interiormente; y, como visionarios que son, creen en la comunicación con el más allá; por tanto, afirman que, en su proceso de perfeccionamiento interior, el hombre puede vivir experiencias místicas y establecer contacto con el mundo metafísico y los seres espirituales que en él habitan (los ángeles y la Virgen María, para Swendenborg; los “*esprits majeurs*”, para Martines y su discípulo Saint-Martin).

El iluminismo amalgama, pues, elementos místicos y religiosos. En la doctrina de Martines de Pasqually se aprecia, además, un componente esotérico, ya que para este iluminado el recurso a las ciencias ocultas es el instrumento que permite entablar conexión con el más allá:

Quelques-uns de ses enseignements sont parfaitement conformes à la doctrine évangélique: “Ses instructions journalières étaient de nous porter sans cesse vers Dieu, de croître de vertus en vertus et de travailler pour le bien général”, écrit son disciple Fournié. Mais, en même temps, il recommande l’étude de sciences ésotériques comme celles des nombres, de la divination ou de l’exégèse hermétique; ainsi, il associe l’occultisme au christianisme. Surtout, il prétend fournir les moyens d’entrer en relation avec les esprits “*majeurs*”, qui, tout en étant déçus eux-mêmes, demeurent plus proches de Dieu, et qui, dûment sollicités, peuvent faire rayonner leurs lumières. (Castex, 1987: 17-18)

intacte. Ils séduisent des esprits que le dogme ne satisfait plus et que l’angoisse du doute a saisis” (1987: 15).

Sin embargo, como dijimos más arriba, no podemos olvidar que con este entusiasmo por aquello que trasciende la realidad física, convive un desarrollo muy acusado de la ciencia, particularmente de la medicina, que es la rama que más interés concita:

Au XIX^e siècle, les progrès incessants des sciences physiques et naturelles, sciences auxquelles la médecine est liée très étroitement, lui imprimant une direction toute nouvelle; une véritable réforme naît dans cet art. [...] Peu à peu, on arrive à expliquer l'engouement des savants, des érudits, des philanthropes du XIX^e siècle pour la science médicale. Tous les grands noms, toutes les célébrités tiennent à se poser en amateurs passionnés de l'art de la thérapeutique et l'on voit le médecin honoré partout, se frayer un chemin et atteindre facilement les plus hautes sphères de la société. (Bozzi, 1932: 19-21)

Por lo que respecta al autor que nos ocupa, la consecuencia es evidente. Como sigue diciendo Bozzi, "c'est le milieu où vit Balzac. Comment ce peintre habile et vigoureux de la société, le plus grand créateur d'âmes [...] demeurerait-il indifférent au triomphe indéniable de la médecine?" (1932: 22).

En este contexto de efervescencia ideológica, en el que conviven corrientes antagónicas como la ocultista y la científica, crece el joven Balzac, en quien los críticos coinciden en señalar que se despierta muy pronto el espíritu filosófico y las inquietudes científicas. Bardèche confirma que "les idées qu'on trouve exprimées dans *La Peau de Chagrin* et les *Études Philosophiques* répondent à des préoccupations qui ont apparu

bien longtemps auparavant dans les premiers essais de Balzac" (1960, 110). Bonnet-Roy señala en el mismo sentido:

Très jeune, Balzac a été attiré par les études scientifiques. Non pas pour s'y adonner en chercheur, mais pour y trouver l'explication d'un monde sur lequel s'ouvrait son regard curieux et une méthode pour le pénétrer plus intimement. (1944: 91)

Para Castex, las inquietudes filosóficas de Balzac parecen haberse despertado antes incluso que su vocación de escritor:

En tout cas, nous avons conservé des essais bien précoces encore, puisqu'ils sont antérieurs à la vingtième année. Or ils témoignent d'une curiosité avide pour la philosophie et pour la science. Balzac s'est voulu lui-même philosophe avant de songer à se faire romancier. Son œuvre porte l'empreinte de cette formation initiale qui l'encourageait à prétendre tout étreindre, tout dominer, tout expliquer. (Balzac, 1976: I, IX)

Henri Evans ha señalado el entorno familiar, principalmente la figura paterna, como uno de los factores que han influido en el desarrollo de esta inclinación científica de Balzac: "De son père, solide paysan du Languedoc, arrivé à la force du poignet, il a dû hériter son ambition matérielle, son scientisme, sa passion de l'observation et des choses sociales" (1951: 24).

Sin embargo, es el Balzac escritor de novelas el que ha terminado imponiéndose, como si éste fuera ajeno a ese otro Balzac de cuño filosófico. En realidad ambas facetas se necesitan y se complementan, pero el hecho de haber quedado encasillado en el compromiso de

representación de la realidad social de su época ha determinado que no se haya otorgado la atención merecida a otros elementos que concurren en su obra, como el de ser portadora de un significado ideológico más profundo que trasciende el simple cuadro de costumbres. No se puede negar que junto al Balzac observador y retratista de la sociedad de su tiempo, hay otro Balzac pensador, menos conocido, pero no menos importante. Nykrog, crítico sensible al alcance de este otro Balzac, apunta el tratamiento caprichoso que la posteridad literaria ha terminado imponiendo y reivindica la necesidad insoslayable de reconocer entidad al Balzac pensador:

Le point de vue courant sur Balzac semble être qu'il était une sorte de force brute de la Nature, une manière de puissance spontanée, une machine humaine à broser des tableaux de mœurs contemporaines, un peu comme on peut considérer une vache comme une machine à produire du lait. La chose est curieuse; il est assez rare de rencontrer une telle attitude envers un auteur chez ceux qui font profession de l'admirer. Aussi la chose ne va-t-elle pas sans une certaine inconséquence, puisque ni un "don de créateur" ni un "don d'observation" ne va sans une structure de pensée d'autant plus développée que l'œuvre créée et la masse des observations sont plus amples. (1965: 5)

Para Nykrog, sin el apoyo de una sólida estructura ideológica, una obra como la de Balzac, no habría podido llegar a las proporciones que finalmente alcanzó, asegurando en el proceso de creación la coherencia del conjunto. El crítico insiste en el alcance filosófico que conscientemente Balzac quiso imprimir a su creación:

L'œuvre de Balzac n'est pas un simple ramassis de données reproduites en vrac; c'est une masse hautement organisée, nullement parfaite, même selon ses propres critères, mais dans laquelle chaque détail s'inscrit dans une structure d'ensemble qui a fortement préoccupé l'auteur. Tout auteur – tout homme même – a nécessairement une structure d'idées, conscientes ou inconscientes, qui se révèle dans ce qu'il dit et dans ce qu'il fait, et lorsque son œuvre prend les dimensions de celle de Balzac, cette structure tend inévitablement à devenir consciente, à cause même de l'usage intense que l'auteur en fait. Un homme qui n'écrit qu'un seul livre peut rester dans l'ignorance de sa propre méthode et des idées qui soutiennent son œuvre, mais un homme qui dans l'espace de vingt ans crée une œuvre littéraire en autant et plus de forts volumes, mettant en scène des milliers de figures et de situations humaines, ne peut pas rester dans l'ignorance de ses propres moyens et méthodes. (1965: 5-6)

En efecto, contamos con documentos que confirman que Balzac tuvo claro, cuando todavía su gran obra se encontraba en las etapas iniciales de gestación, que ésta tendría una unidad muy sólida debido a su carácter sistemático. Se trata de una carta que el autor envió a Mme Hanska fechada el 26 de octubre de 1834. El lenguaje que utiliza y la manera de exponer el plan de su obra futura denotan el alcance ideológico y científico que quería imprimir a ésta:

Je crois qu'en 1838 les trois parties de cette œuvre gigantesque seront, sinon parachevées du moins superposées et qu'on pourra juger de la masse.

Les *Études de mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de

femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mur, de la politique, de la justice, de la guerre, ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

Alors la seconde assise sont les *Études philosophiques*, car après les *effets*, viendront les *causes*. Je vous aurai peint dans les *Ét[udes] de mœurs* les sentiments et leur jeu, la vie et son allure. Dans les *Ét[udes] philosoph[iques]*, je dirai pourquoi les sentiments, sur quoi la vie; quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni la société, ni l'homme n'existent; et après l'avoir parcourue (la société), pour la décrire, je la parcourrai pour la juger. [...]

Puis, après les *effets* et les *causes*, viendront les *Études analytiques* dont fait partie la *Physiologie du mariage*, car après les *effets* et les *causes* doivent se rechercher les *principes*. Les *mœurs* sont le *spectacle*, les *causes* sont les *coulisses et les machines*. Les principes, c'est *l'auteur*; mais à mesure que l'œuvre gagne en spirale les hauteurs de la pensée, elle se resserre et se condense. S'il faut 24 volumes pour les *Études de mœurs*, il n'en faudra que 15 pour les *Ét[udes] phil[osophiques]*; il n'en faut que 9 pour les *Études analytiques*. Ainsi, l'homme, la société, l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et une Nuits* de l'Occident. Quand tout sera fini, ma *Madeleine* grattée, mon fronton sculpté, mes planches débarrassées, mes derniers coups de peigne donnés, j'aurai eu raison ou j'aurai eu tort. (Balzac, 1990: I, 204-205)

Por tanto, Balzac no se queda en el mero retrato social, sino que trasciende eso que, en su terminología científica, llama los "effets sociaux" – circunscritos, en su sistema, a los *Études de Mœurs* –, porque para él la

representación de la sociedad quedaría desvirtuada si no se contempla a ésta también desde dentro, analizando las fuerzas que la rigen y la explican interiormente, es decir, las “causas” – utilizamos de nuevo su terminología – que la hacen ser como es. Este otro tipo de representación ideológico-filosófica queda adscrita a los *Études Philosophiques*³. Cuando ocho años después, en 1842, redacte el “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*, Balzac volverá a incidir en el mismo planteamiento que hemos visto expuesto en la carta de 1834, aunque introduce nuevas precisiones. Entre las ideas que desarrolla hay algunas que nos interesan especialmente:

Telle est l'assise pleine de figures, pleine de comédies et de tragédies [se refiere a los *Études des mœurs*] sur laquelle s'élèvent les *Études philosophiques*, seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment [...]. (Balzac, 1976: I, 19)

Balzac hace referencia a “les ravages de la pensée⁴” y un poco antes también había hablado de “la pensée, principe des maux et des biens” (Balzac, 1990: I, 13). ¿Es que el pensamiento puede causar el mal, producir estragos? Balzac opina que sí, pero no como metáfora, sino en el sentido literal de la palabra:

³ A pesar de la exposición sistemática que plantea Balzac de su obra, es evidente que las partes que la componen no son estancas y que el tipo de análisis que propone como definitorio de los *Études de Mœurs*, también lo encontramos en los *Études Philosophiques* – aunque con menos entidad que en aquéllos – y viceversa.

⁴ Borel ha definido el concepto de “pensée” en el universo balzaquinano: “La pensée s’y [dans la conception balzacienne] charge de toute l’émotivité qui accompagne les aspirations les plus diverses, artistique, amoureuse, religieuse, altruiste, politique, sociale, etc. Elle s’enrichit de toutes les formes du sentiment” (1971: 148).

Comment la pensée, cet acte intellectuel qui fait l'orgueil de l'humanité, fille de la méditation et parfois du génie, peut-elle devenir une arme de mort, comme le vulgaire poignard de l'assassin? Il y a là quelque chose d'inconcevable. Pourtant Balzac le croit. Ce n'est pas un procédé littéraire, une amplification verbale qui lui fait parler des immenses ravages que la pensée peut amener dans un organisme, de son action meurtrière, de son pouvoir dévastateur: on est-là, selon lui, devant une vérité de fait, une réalité de la nature, une loi physiologique. Regrettant de ne pouvoir en donner une explication scientifique encore prématurée, il avance en hypothèse, sinon comme probable, la constitution même de la pensée, porteuse d'une charge d'électricité magnétique. (Borel, 1971: 62)

En la introducción que acompaña, en 1831, a los *Romans et Contes philosophiques*, todo parece indicar que es el propio autor quien explica este concepto, aunque el texto aparezca firmado por su amigo Philarète Chasles⁵:

Le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social: telle est l'idée primitive que M. de Balzac a jetée dans ses contes. [...]

Un conteur, un amuseur de gens, qui prend pour base la criminalité secrète, le marasme et l'ennui de son époque, un homme de pensée et de philosophie, qui s'attache à peindre la désorganisation produite par la pensée; tel est M. de Balzac. (Balzac, 1979: X, 1187)

⁵ Pierre Citron (Balzac, 1979: X, 1185) opina que si no fue Balzac quien redactó la introducción, al menos la supervisó y corrigió.

Más tarde, en la introducción a los *Études philosophiques* de 1834 – texto seguido también muy de cerca por Balzac –, Félix Davin vuelve a incidir en la misma idea balzaquiana del pensamiento como fuerza destructora:

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts, violemment surexcités par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber dans un affaissement successif et pareil à la mort; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion, et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard. En d'autres termes et suivant l'axiome de Jean-Jacques, *l'homme qui pense est un animal dépravé*. "Assurément, dit M. Ph. Ch., il n'est pas de donnée plus tragique. À mesure que l'homme se civilise, il se suicide. Le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social, telle est l'idée que M. de Balzac a jetée dans ses œuvres [...]". (Balzac, 1979: X, 1210-1211)

Hemos visto que Davin cita a Rousseau. Bardèche explica cuáles son los vasos comunicantes entre el sistema balzaquiano y las tesis rousseauianas sobre la dimensión social del ser humano:

Balzac croira toute sa vie comme Jean-Jacques que la civilisation est une cause de dépravation, de décadence et de mort et *La Comédie Humaine*

toute entière n'est qu'une illustration de cette thèse. Bon lecteur de Jean-Jacques, Balzac tire même les conséquences extrêmes de cette thèse et applique à la *physiologie* de l'homme ce que Rousseau disait de la vie sociale. Son œuvre est en partie le commentaire de la phrase fameuse qu'il cite souvent: "l'homme est un animal dépravé". (1960: 111)

Si *La Comédie Humaine* desarrolla la idea de que las pasiones agotan la energía humana y, por tanto, acortan la vida, "un lecteur de J.-J. Rousseau pouvait relier facilement ces constatations à toute une conception de la vie sociale qui condamnait l'agitation des passions, le luxe et les excès de la civilisation et leur opposait une existence calme, retirée, conforme à la nature" (Bardèche, 1960: 123).

La exposición del poder destructor que el pensamiento – como fuerza con entidad material – puede llegar a ejercer sobre el hombre se convierte, pues, a partir del texto matriz de *La Peau de Chagrin* que capitanea los *Études Philosophiques*, en el eje central que sostiene ideológicamente el resto de relatos que los componen:

Donc, après avoir dégagé cet axiome: "La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées", l'auteur prend cet axiome comme un cicérone prend la torche pour vous introduire dans les souterrains de Rome, il vous dit: "Suivez-moi! Examinons le mécanisme dont vous avez vu les effets dans les Études de mœurs!". (Balzac, 1979: X, 1213)

Davin interpreta entonces los textos que integran los *Études Philosophiques* – varios de los cuales retomaremos más abajo, por su naturaleza fantástica –, desde la óptica de la idea vertebradora expuesta:

Ainsi, dans *l'Adieu*, l'idée du bonheur, exaltée à son plus haut degré social, foudroie l'épouse, et par épouse l'auteur entend nécessairement l'épouse et l'amante. Dans *Le Réquisitionnaire*, c'est une mère tuée par la violence du sentiment maternel. Voilà donc la femme considérée sous ses trois faces sociales, comme amante, comme épouse, comme mère, et devenant, sous ses trois aspects, victime de l'idée. Dans *El Verdugo*, c'est l'idée de dynastie mettant une hache dans la main du fils, lui faisant commettre tous les crimes en un seul. [...] Voyez comme dans *L'Élixir de longue vie* l'idée Hérité devient meurtrière à son tour, et combien est acéré le poignard qu'elle met dans la main des enfants! Suivez-moi, si vous en avez le courage? venons assister ensemble à ce terrible *drame exécuté au bord de la mer*? Le voyez-vous, ce pénitent sinistre, assis immobile au haut de son rocher? Eh bien, là encore l'idée a porté ses ravages! la paternité, à son tour, est devenue tueuse. [...] Examinez maintenant cette autre étude, dont le titre ingénieux est à lui seul toute une biographie: *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, marchand parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur et adjoint au maire du deuxième arrondissement de la ville de Paris*; le développement du décourageant axiome formulée par *La Peau de chagrin* marche à travers le monde en y versant des lumières sur toutes les catastrophes. César Birotteau, type parfait du négociant probe, du négociant pour qui la considération est une autre atmosphère indispensable, est tué soudainement par l'idée Probité comme par un coup de pistolet; [...] Vient ensuite *Maître Cornélius*, cette forte étude historique, où l'on retrouve si nettement dessinés les traits les plus curieux de cette grande figure de Louis XI, [...]; et là, voyez quelle inévitable logique! c'est l'idée Avarice tuant l'avare dans la personne du vieil argentier. *Le Chef-d'œuvre inconnu* nous montre l'art tuant l'œuvre; première initiation à la tragédie de *Louis Lambert*. Dans *L'Auberge rouge*, cette sanglante histoire d'un parvenu, la plus terrible peut-être qu'ait imaginée M. de Balzac, se trouve une

analogie magnifiquement exécutée entre l'idée d'un crime et le crime même. [...] Un être débile tué par la terreur est le résultat de l'histoire intitulée *L'Enfant maudit* [...]. La chaude et savante étude des *Proscrits* contient plusieurs propositions identiques: le suicide d'un enfant que l'ambition du ciel dégoûte de la vie, le génie devenant funeste à un grand poète, et l'idée de Patrie faisant crier à ce poète: "Mort aux Guelfes!" au moment où il vient de peindre les supplices infernaux destinés aux assassins. *Jésus-Christ en Flandre* est la démonstration de la puissance de la foi, considérée aussi comme idée. [...] Le rêve fantastique intitulé *L'Église* est une saisissante vision des idées religieuses se dévorant elles-mêmes, et croulant tour à tour les unes sur les autres, ruinées par incrédulité, qui est aussi une idée. *Louis Lambert* est la plus pénétrante et la plus admirable démonstration de l'axiome fondamental des *Études philosophiques*. N'est-ce pas la pensée tuant le penseur? (Balzac, 1979: X, 1213-1215)

La Peau de Chagrin es, como hemos dicho, la novela que, por antonomasia, mejor encarna la teoría de Balzac del desgaste vital. La palabras inscritas sobre el talismán que termina adquiriendo Rafaël ya le avisan: "Si tu me possèdes, tu possèderas tout. Mais ta vie m'appartiendra. Dieu l'a voulu ainsi. Désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. Elle est là. À chaque vouloir je décroîtrai comme tes tours. Me veux-tu? Prends. Dieu t'exaucera. Soit!" (Balzac, 1979: X, 84). El viejo anticuario que le ofrece la misteriosa piel también le revela el secreto de la vida, ése que le ha permitido vencer las adversidades y llegar a la edad de ciento dos años:

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine.
L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent

les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. Ainsi le désir ou le vouloir est mort en moi, tué par la pensée; le mouvement ou le pouvoir s'est résolu par le jeu naturel de mes organes. En deux mots, j'ai placé ma vie, non dans le cœur qui se brise, non dans les sens qui s'émeussent; mais dans le cerveau qui ne s'use pas et qui survit à tout. (Balzac, 1979: X, 85)

Rafaël no seguirá los consejos del anciano, su vida sólo será "Vouloir" y "Pouvoir". Entregado por completo a los placeres terrenales, el preciado talismán, símbolo de los años que le restan por vivir, irá decreciendo hasta llegar a ser "fragile et petit comme la feuille d'une pervenche" (Balzac, 1979: X, 291). Rafaël entonces intentará conservar el hilo de vida que le queda reprimiendo por completo sus pensamientos lascivos, pero un último brote del deseo carnal acaba fulminándolo:

- Oui. Ceci est un talisman qui accomplit mes désirs, et représente ma vie. Vois ce qu'il m'en reste. Si tu me regardes encore, je vais mourir... »

La jeune fille crut Valentin devenu fou, elle prit le talisman, et alla chercher la lampe. Éclairée par la lueur vacillante qui se projetait également sur Rafaël et sur le talisman, elle examina très attentivement et le visage de son amant et la dernière parcelle de la Peau magique. En la voyant belle de terreur et d'amour, il ne fut maître de sa pensée: les souvenirs des scènes caressantes et des joies délirantes de sa passion

trionphèrent dans son âme depuis longtemps endormie, et s’y réveillèrent comme un foyer mal éteint.

« Pauline, viens! Pauline! » [...]

Le moribond chercha des paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces; mais il ne trouva que les sons étranglés du râle dans sa poitrine, dont chaque respiration creusée plus avant semblait partir de ses entrailles. Enfin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein. Jonathas se présenta tout épouvanté des cris qu’il entendait, et tenta d’arracher à la jeune fille le cadavre sur lequel elle s’était accroupie dans un coin.

« Que demandez-vous? dit-elle. Il est à moi, je l’ai tué, ne l’avais-je pas prèdit? » (Balzac, 1979: X, 291-292)

Aunque se trata de esbozos, hay dos textos muy significativos por las ideas que exponen. El primero de ellos se titula *Les Martyrs ignorés, fragment du Phédon d’aujourd’hui* y apareció en la edición de 1837 de los *Études Philosophiques*. Balzac no llegó nunca a escribir *Le Phédon d’aujourd’hui*, a pesar de la importancia que había concedido a esta obra, que debía encabezar los *Études Philosophiques*. Se trata de un texto en el que varios sabios se reúnen, en un café de la parisina Plaza del Odeón, en torno a la conocida como “Table des philosophes” (Balzac, 1981 a: XII, 719), para jugar al dominó, mientras charlan y cuentan historias. Los relatos y comentarios que el autor pone en boca de estos personajes vienen a corroborar su tesis de la entidad material del pensamiento y su fuerza devastadora.

Uno de los tertulianos cuenta el caso de una mujer que, arrepentida, le confiesa a su marido su infidelidad. Éste, para cumplir con su papel de marido despechado y, de paso, burlarse de ella, le hizo beber un vino

supuestamente envenenado, pero que, en realidad, no lo estaba. La mujer, creyendo que el vino que había bebido estaba efectivamente envenenado, murió fruto de esa sugestión. A continuación se cuenta otra historia similar, que vuelve a poner de manifiesto el poder mortífero de la psicología humana, sin que intervenga ninguna causa material constatable. Se trata del escarmiento que los alumnos de un colegio de Dublín quisieron dar a la persona encargada de ejecutar los castigos que les eran impuestos. Simularon someter a esta persona a un juicio en que se le condenaba a la pena capital. La persona en cuestión murió en el momento de la fingida decapitación. Otro de los asistentes cuenta que existe en Londres un químico, que la gente cree que está loco “parce qu’il tente des expériences sur la pensée, considérée comme substance lumineuse, conséquemment colorée, de la nature des fluides impondérables, analogue à l’électricité, mais plus subtile” (Balzac, 1981 a: XII, 737). Este sabio excéntrico había atrapado en un frasco el alma de otra persona para experimentar con ella, de tal manera el individuo en cuestión había acabado internado en un psiquiátrico, pues todos creían que se había vuelto loco. No era dueño de su voluntad y no podía ejercitar muchas de sus facultades, como, por ejemplo, hablar o componer mentalmente imágenes; no tenía ideas y se veía obligado a experimentar sentimientos involuntarios como la cólera. Todo se solucionó cuando el excéntrico sabio le devolvió su alma. Tras esta historia, la conversación se centra en un viejo médico que sufría apariciones y podía hablar con los muertos, y que había expuesto a otro de los tertulianos su teoría sobre la constitución y funcionamiento del pensamiento:

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard. [...] Pour moi, la pensée était un fluide de la nature des impondérables qui a en nous son système circulatoire, ses veines et ses artères; par son affluence sur un seul point, il agit comme une bouteille de Leyde, et peut donner la mort. [...] Pensez beaucoup, vous vivrez peu; ne pensez point, vous ferez de vieux os. (Balzac, 1981 a: XII, 744-745)

El anciano doctor le había confirmado que algunos de sus pacientes habían llegado a ser centenarios porque, por su trabajo y bajo estatus social, no se habían visto obligados a ejercitar en exceso sus facultades mentales. El personaje que narra este encuentro confiesa que las palabras del anciano le habían servido para comprender por qué hay tantos crímenes que quedan sin castigo:

La pensée serait-elle donc une *force vive*? me disais-je. Puis, en jetant un coup d'oeil par la fenêtre sur la société tout entière, j'aperçus bien d'autres martyrs. Mes réflexions me montraient un immense défaut dans les lois humaines, une lacune effroyable, celle des crimes purement moraux contre lesquels il n'existe aucune répression qui ne laissent point de traces, insaisissables comme la pensée. J'aperçus d'innombrables victimes sans vengeances, je découvris ces horribles supplices infligés dans l'intérieur des familles, dans le plus profond secret, aux âmes douces par les âmes dures, supplices auxquels succombent tant d'innocentes créatures. (Balzac, 1981 a: XII, 750)

El otro texto inconcluso que queremos citar es *Aventures administratives d'une idée heureuse*. Todo indica que Balzac había concebido esta obra como importante y filosófica en el conjunto de *La Comédie Humaine*, pero, finalmente, sólo llegó a componer, en torno a 1833, un "Fantasque avant-propos", un esbozo de la historia de la "idea" que se remonta a 1600 y un fragmento que posiblemente habría funcionado como epílogo.

Se trata de otra conversación, en un salón parisino, después de medianoche, y uno de los personajes que intervienen es Louis Lambert, protagonista de una novela homónima a la que más abajo nos referiremos. La anfitriona pregunta a un sabio prusiano⁶:

Croyez-vous à ces miraculeuses puissances de la volonté humaine, à la vie des idées, à leur procréation? [...] Croyez-vous, répéta-t-elle, ainsi que monsieur [Louis Lambert] le prétend, que les idées soient des êtres organisés qui se produisent en dehors de l'homme, qui agissent, qui... ma foi, je me perds dans ces pensées. (Balzac, 1981 a: XII, 769)

Tras hacer referencia a la existencia de ciertos elegidos que dicen haber visto ideas (Swedenborg y Böhme), el naturalista cuenta un suceso muy similar al contado en *Les martyrs ignorés*: un joven hannoveriano de paso por Londres denunció que un señor se había apropiado de sus ideas y las tenía en un frasco. Sumido en un estado de imbecilidad y pereza continuo, había sido recluido en un asilo psiquiátrico. El joven recuperó finalmente sus ideas gracias a la intervención de otro médico, que obligó al alquimista a liberarlas. El alemán concluye que si este hecho fuera

⁶ Se trata del naturalista prusiano Alexandre Humboldt (Balzac, 1981 a: XII, 1100).

científicamente probado corroboraría el sistema de M. Lambert. En ese momento interviene un desconocido, con una voz que parece salida de un frasco y que atemoriza a los reunidos: “Ce n’est pas un système, monsieur, mais une éclatante vérité” (Balzac, 1981 a: XII, 770). El aspecto espantoso del desconocido atemoriza a los miembros de la asamblea, que además le atribuyen cierta capacidad para controlar los impulsos ajenos:

Quoique cette dame se mît à rire, son rire parut, à ceux qui la regardèrent, produit par une convulsion dont la cause était extérieure. Alors, convaincus que cette action violente procédait de l’inconnu, tous se retournèrent brusquement vers lui. Ce ne fut sans un prodigieux intérêt, pour ne pas taxer d’épouvante les personnes distinguées dont l’assemblée était composée, que chacun aperçut l’auteur de ce puissant exorcisme. (Balzac, 1981 a: XII, 770)

A continuación el narrador se refiere al desconocido en unos términos que lo asimilan a la personificación de una idea:

Si jamais un homme a ressemblé à une idée, vous auriez juré que, de dessous la draperie des fenêtres, une pauvre idée gelée, et qui s’était collée aux vitres comme Trilby pour sentir la chaleur de ces compagnes qu’elle voyait voltiger sous les lambris dorés, qu’une idée foraine venait de passer par la fente de la croisée, avait fripé ses ailes dans l’espagnolette, laissé la poussière chatoyante de son corselet diapré le long des bourrelets. Elle grelottait encore, elle était malade, souffrante, grise, ébaubie, hystérique, blessée, cicatrisée; mais vivante; mais prête à laper quelque fluide comme un vampire. Oui, elle avait soif d’or comme un ouvrier a soif de vin et flaire le vin du lundi, dès la barrière... [...]

Mais cet homme était sublime à la manière de Dante et de Paganini, à la manière de l'artiste et du prêtre; il vivait pour une idée; il marchait dans une atmosphère de courage et de dévouement. Il suait la foi. C'était enfin *l'homme idée*, ou l'idée devenue homme. (Balzac, 1981 a: XII, 771-773)

A medida que transcurre la historia se facilitan datos sobre la identidad del desconocido. El conde de Lessones, que así se llama el personaje, hace la siguiente declaración a la asamblea:

Oui, messieurs, les idées sont des êtres [...]. Tel que vous me voyez, je suis sous la puissance d'une idée. Je suis devenu tout idée: vrai démon, incube et succube; tour à tour méprisé, méprisant; acteur et patient, tantôt victime, tantôt bourreau. [...] Ma forme actuelle mourra, mais ma vraie nature, l'idée, l'idée restera! J'existerai toujours. (Balzac, 1981 a: XII, 775-776)

El personaje habla de los diferentes tipos de ideas, según su carácter más o menos perdurable, su origen geográfico o su naturaleza, y finalmente anuncia que va a contar la historia de su vida:

Napoléon était une grande idée qui gouverne encore la France. Eh bien! moi, je suis, dans une sphère moins large, une idée de ce genre et dont je vais vous raconter les aventures merveilleuses, inouïes; la naissance, la vie, les malheurs, mais point la mort. *Calypso dans sa douleur ne se consolait pas d'être immortelle*, devait être l'épigraphe de mon récit, car les idées souffrent et ne meurent pas [...] Mon idée et moi sommes victimes des basses intrigues de la cour de Henri IV, de Louis XIII, Louis XIV, du règne

de Louis XV, de la Convention, de l'Empire et de la Restauration. (Balzac, 1981 a: XII, 777-778)

En 1605, arranca, pues, el relato de la larga historia de esta idea-hombre, que no es otra que la construcción de un canal que iba a unir el Loira con el Sena. Concebida por su padre, Charles de Lamblerville, obtuvo la aprobación de Enrique IV, pero todavía le quedaban muchos obstáculos que salvar a esta idea para salir adelante.

La historia viene a exponer la teoría de que las ideas, concebidas y al mismo tiempo combatidas por el hombre, tienen vida propia y son capaces de sobrevivir a éste. Muchos fragmentos del texto lo corroboran, por ejemplo éste, uno de los primeros:

C'était un noble jeune homme. C'était mon père!... la première victime que devait dévorer l'idée, ou plutôt les hommes qui s'opposèrent au triomphe de l'idée car, voyez-vous, toutes les fois qu'il s'élève quelque chose de grand parmi les hommes, une nuée de vermisseaux accourt pour en ronger la semence. (Balzac, 1981 a: XII, 784)

Este lado más puramente "científico" de la filosofía balzaquiiana que venimos desarrollando no es, sin embargo, novedoso desde el punto de vista literario. Borel ha encontrado rastros de ideas similares en la literatura de los siglos precedentes:

Sans doute, l'idée n'en est pas tout à fait nouvelle, la littérature l'utilise même depuis longtemps et Balzac n'en ignore rien. Au XVI^e siècle, ce n'est pas encore une opinion assurée: "Je ne crois point que de douleur on meure", écrit Joachim du Bellay, qui a bien connu la poésie des Regrets.

Mais au XVIIe siècle elle s'affirme comme une croyance ordinaire, une vérité de sens commun; on meurt d'un "déplaisir", comme il arrive au prince de Clèves. La notion est tout à fait classique; elle bénéficie de l'autorité de Descartes, qui écrit à la princesse Elisabeth: "La cause la plus ordinaire de la fièvre lente est la tristesse." Au XVIIIe siècle, on meurt encore facilement, sans que la nature soit violemment sollicitée: "M. de Marivaux nous a quittés pour un rhume négligé", écrit Laroche, intendant du duc de Luxembourg, à Jean-Jacques Rousseau en exil à Môtiers. (1971: 147)

Tampoco es original desde la perspectiva más estrictamente médico-científica, ya que como señala Bardèche "Balzac se réfère si fréquemment à des autorités plus ou moins prestigieuses de la littérature médicale qu'on en est amené à se demander si sa doctrine n'aurait pas une origine plus précise" (1960: 111). Aunque afirma que "l'information médicale de Balzac est assez superficielle" (1960: 113), lo cual explicaría la existencia de algunas contradicciones en el proceso de desarrollo de sus postulados científicos (Bardèche, 1960: 113-114), este crítico pone de relieve la llamativa similitud que existe entre las teorías médicas que circulaban en tiempos de Balzac y la tesis de éste de que la actividad cerebral, materializada en forma de fluido, tiene un alcance destructor y de que la vida se acorta de forma proporcional a los excesos que cometemos en el plano intelectual y afectivo⁷. Bardèche pasa revista a las tres doctrinas que copaban la investigación médica a principios del siglo XIX - la vitalista, la mecánico-química u organicista y la ecléctica - y se detiene en el análisis de los puntos de contacto que se advierten entre la

fisiología balzaquiana y las teorías del escocés Brown, y del francés Cabanis. Su conclusión es contundente:

Quiconque est familier avec la pensée de Balzac aura retrouvé dans ces analyses, et souvent avec les mêmes expressions, les principaux thèmes les plus souvent développés dans ses romans philosophiques [...]: sa théorie des forces vitales, sa théorie des forces que donne la chasteté, sa théorie de la longévité, et aussi en partie sa théorie de la concentration de la pensée et des effets qu'on peut en obtenir. (1960: 123)

Sin embargo, pese a que Balzac se inspira en la ciencia médica de su época para desarrollar este aspecto básico de su filosofía, Bardèche reconoce que la apoyatura científica en realidad fue bastante superficial y que el autor supo imprimir un sello personal y original a su sistema:

L'originalité de Balzac est d'avoir tiré de là une *énergétique* dont ce fonds commun ne lui donnait que les éléments. Ce qui est nouveau, c'est son vocabulaire propre faisant intervenir la *volonté* et la *pensée* comme des forces qu'il ajoute ou substitue à la dénomination traditionnelle. Leur mode d'action est analogue à celui du fluide vital, leurs effets aussi: mais, malgré cette *analogie*, leur intervention pose le problème en d'autres termes. Car, sous le noms de *volonté* et de *pensée*, l'homme gouverne ces formes supérieures du fluide vital, au lieu que les théories de l'usure vitale – et celle de *La Peau de Chagrin* en particulier – font de lui un avare dont la seule action se réduit à empêcher la déperdition de son trésor. L'*énergétique* de Balzac suppose donc à chaque instant un empire de

⁷ Sobre esta cuestión puede consultarse también Cabanès (1991: I, 95-156) y Lefebvre (1997: 193: 219).

l'homme sur lui-même: elle lui confère en principe des pouvoirs de thaumaturge qu'il est libre d'ignorer ou de ne pas cultiver, mais qui sont cependant à la disposition de chacun de ceux qui savent *vouloir* ou *penser* fortement. Dans ce pouvoir de l'homme sur sa propre force vitale réside l'originalité de la pensée de Balzac, ou l'originalité du chaînon qui nous manque pour expliquer la genèse de sa pensée. (1960: 123-124)

Si hemos señalado como fuentes de la teoría balzaquiana de la fuerza destructiva del pensamiento y el desgaste vital tanto la tradición literaria como las corrientes científicas del momento, no podemos dejar de mencionar otra mucho más próxima y temprana, la de su propio padre. Más arriba hemos señalado que las preocupaciones filosóficas de Balzac surgen bastante pronto y que la influencia paterna pudo tener algo que ver. Bardèche (1960: 111) confirma la teoría de Evans, y apunta que, junto a la influencia de Rousseau, a la que ya hemos aludido, también jugó un papel decisivo la figura del padre. La misma opinión comparte Ambrière:

Un autre sujet nourrissait copieusement les conversations de la famille Balzac [...]: la santé. L'état des nerfs de chacun donnait lieu à des commentaires presque quotidiens. Bernard-François Balzac, quant à lui, se préoccupait surtout de "l'équilibre des forces vitales", "état parfait" qui devait lui permettre de vivre jusqu'à "cent ans et plus", car "il s'arrangeait si bien de l'existence qu'il voulait vivre plus longtemps que possible".

Le soin constant qu'il prenait de ce qu'il appelle fréquemment, dans ses lettres, "le plus précieux de tous les biens", avait conduit Bernard-François à s'intéresser à la médecine.

Il n'empêche que les théories de cet homme original, entiché de médecine, qui buvait, paraît-il, la sève des arbres "celle du chêne, celle de la vigne surtout", et que le problème de la longévité intéressa plus que tout autre, devaient profondément impressionner son fils, puisque le thème de l'usure vital et de l'équilibre des forces représente un thème essentiel de *La Comédie Humaine*. (1999: 125)

A la influencia que sobre su obra ejercieron las investigaciones médico-científicas, hemos de añadir otra también importante, a la que ya hemos hecho referencia al comienzo de este apartado. Nos referimos al movimiento iluminista, que vive un buen momento en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siglo XIX. Es mucho lo que se ha escrito y debatido sobre la presencia de las doctrinas iluministas en la creación balzaquiana: si Balzac llegó a tener contacto directo con los círculos iluminados o no, si su conocimiento de la doctrina de Swedenborg se debió a fuentes directas o indirectas, si su adhesión a los postulados iluministas era realmente auténtica y, en el caso de ser así, cómo casaría ésta con la defensa paralela del catolicismo en *La Comédie Humaine*⁸. Nosotros no pretendemos entrar en el detalle de este tipo de debates todavía – y creemos que por mucho tiempo – sin resolver, porque las principales obras que condensan el pensamiento místico de Balzac no son relevantes desde el punto de vista estrictamente fantástico, a excepción de una de ellas, en cuyo caso, la condición de texto fantástico no le viene dada por la dimensión espiritual de los personajes que en él intervienen. Las obras, en concreto, son tres: un relato corto, *Les Proscrits*, y las novelas

⁸ Entre los numerosos estudios que existen al respecto, pueden consultarse Amadou (1965: 35-59), Sjudén (1966: 33-45), Boyer (1999: I, 61-74) y Michel (1999: I, 105-116). Recomendamos también los trabajos de Gauthier (1974 y 1984).

Louis Lambert y *Séraphîta*⁹. Debido a su unidad temática, los tres relatos integraron una edición antológica que apareció publicada en 1835 bajo el título *Le Livre Mystique*, aunque finalmente quedaron incluidos en los *Études Philosophiques*. Los tres textos ponen en escena personajes dotados de una especial sensibilidad, más próximos de la vida celestial que de la terrenal. Si el profundo misticismo de *Séraphîta* no deja dudas en cuanto a su naturaleza no fantástica, *Louis Lambert* es un relato ambiguo en este sentido. El protagonista homónimo es un ser de rasgos andróginos, psicológicamente muy peculiar, especie de sabio o superdotado, cuya vida, sumida en un profundo espiritualismo, encarna, a la vez, la teoría balzaquiana del desgaste vital. En la ficción, el autor atribuye a este personaje, intelectualmente superior al común de los mortales, la formulación de su teoría de la materialidad del pensamiento como fuerza destructiva. El propio Lambert será la primera demostración fehaciente de la misma, pues su desorbitada actividad cerebral lo acaba sumiendo en un estado lamentable de decrepitud física y de incomunicación total, semejante a la locura, y finalmente muere muy prematuramente, a los veintiocho años. Sin embargo, el narrador - personaje amigo del protagonista - no plantea la excéntrica vida de Lambert como algo

⁹ A estos textos habría que añadir otro con claras connotaciones místicas, *L'Enfant Maudit*, que contiene una reflexión sobre la unión de lo físico y lo moral y la acción inconsciente del pensamiento. La obra cuenta la historia de Étienne, un niño de rasgos andróginos, rechazado por su padre, el viejo conde de Hérouville, porque cree que no es hijo suyo. Nacido prematuramente, débil y enclenque, el niño crece bajo la protección de la madre y se convierte en una persona muy especial, poeta, músico y amante de las flores, y vive alejado del padre, en una casa de pescadores, en íntima comunión con el Océano. Étienne se enamora de Gabrielle, un ser angelical como él, con el que forma una pareja andrógica, dos criaturas unidas en cuerpo y alma. Obligado a reconocerlo como hijo, tras la muerte de su legítimo heredero, el conde de Hérouville le tiene preparada otra mujer para que sea su esposa. El "hijo maldito" muere justo en el momento en que su padre levanta la espada para matar a Gabrielle, y está muere con él.

anormal, incomprensible dentro de los esquemas racionales humanos; al contrario, el relato se hace siempre desde la aceptación y comprensión de la psicología del personaje. Incluso la mujer de Lambert llega a afirmar: “Sans doute [...] Louis doit paraître fou; mais il ne l’est pas, si le nom de fou doit appartenir seulement à ceux dont, par des causes inconnues, le cerveau se vicie, et qui n’offrent aucune raison de leurs actes. Tout est parfaitement coordonné chez mon mari” (Balzac, 1980: XI, 683). Por tanto, esta normalización de la excentricidad del personaje es la que impide a la obra convertirse en un texto propiamente fantástico.

Como veremos más abajo, *Les Proscrits* también pone en escena a dos místicos y una parte del relato es una exposición de los postulados iluministas. Sin embargo, en la primera parte, el texto baña en una atmósfera fantástica por la percepción un tanto deformada que de ellos tienen otros personajes, que desconocen su identidad y su forma de vida. Se despierta, pues, en el lector cierta sensación de desasosiego antes de que la incógnita se resuelva.

Hechas estas puntualizaciones que consideramos necesarias, es por la relación que las tesis iluministas mantienen con el ocultismo el motivo por el que las hemos traído a colación en relación con lo fantástico balzaquiano. Desde este punto de vista es más interesante su estudio por la huella que han dejado en los textos de Balzac.

En un principio las doctrinas iluministas iban dirigidas a círculos bastante restringidos de iniciados, pero, como señala Castex, el movimiento tuvo pronto también sus vulgarizadores, que lo dieron a conocer a un público más amplio. Entre ellos se encuentra el pastor suizo Lavater, quien, después de haber conocido a los principales líderes y de haberse empapado de los principios del movimiento, aprovechó la

difusión de los mismos para hacer propaganda de un nuevo método inventado por él de clara filiación esotérica:

En outre, il met en honneur une méthode de connaissance qui devait faire sa gloire, la physiognomonie: il lit sur les traits du visage le caractère, le passé, l'avenir de chaque individu. Son ascendant, sa pénétration psychologique le servent, et il passe pour un prophète. (Castex, 1987: 20)

Gran adepto de la frenología de Lavater, “Balzac, clinicien de ses personnages, suscite des symptômes morbides qui, à la surface visible du corps, deviennent les métaphores d'un désordre intérieur, par définition invisible” (Cabanès, 1991: I, 111). Esta especie de práctica adivinatoria aparece en la obra balzaquiana con bastante frecuencia, pero sobre todo es muy explotada en los textos fantásticos porque subraya el carácter visionario del personaje. *L'Auberge Rouge* ofrece un buen ejemplo, cuando el narrador, aplicando los principios fisiognomónicos al rostro del personaje que tiene sentado enfrente, intuye que dicho personaje esconde algún secreto, algo turbio. No se equivocará, pues es un asesino:

Immobile comme les personnages peints dans un Diorama, ses yeux hébétés restaient fixés sur les étincelantes facettes d'un bouchon de cristal, mais il ne les comptait certes pas; et semblait bien plutôt abîmé dans quelque contemplation fantastique de l'avenir ou du passé... Quand j'eus longtemps examiné cette face équivoque, elle me fit penser:

- Souffre-t-il? me dis je. A-t-il trop bu?... Est-il ruiné par la baisse des fonds publics?... Songe-t-il à jouer ses créanciers?... [...]

En ce moment, le fournisseur leva les yeux sur moi. Son regard me fit tressaillir, tant il était sombre et pensif! Assurément ce regard résumait

toute une vie... [...] Aussi j'eus, en quelque sorte, honte de prodiguer ma science divinatoire *in anima vili* d'un épais financier. (Balzac, 2005: I, 909-910)

En *Aventures administratives d'une idée heureuse*, también están presentes las ideas frenológicas, cuando, al hilo de la presentación del conde de Lessones, el narrador señala: "Cette vie secrète, ces malheurs, ces espérances se représentaient fatalement, nécessairement sur sa face d'après les lois éternelles qui veulent que chaque partie d'une créature organisée se teigne de sa cause intime" (Balzac, 1981 a: XII, 775).

Dentro del halo ocultista del iluminismo, se halla también Mesmer, un médico alemán que "les illuminés ne [...] reconnaissent pas pour un des leurs, mais lui rendent parfois hommage et témoignent quelque sympathie à ses expériences, fondées sur le principe, commun à eux tous, de l'unité cosmique" (Castex, 1987: 20). Este médico se hizo famoso por su investigación del magnetismo animal, sobre cuya base ideó un tratamiento terapéutico discutible desde le punto de vista científico:

Mesmer avait installé chez lui une cuve remplie d'eau sulfureuse et contenant des bouteilles diversement orientées qui reposaient sur un mélange de limaille de fer et de verre pilé; le couvercle de la cuve était percé de trous qui livraient passage à des tiges de fer. Les patients, réunis les uns aux autres par des cordes, formaient une chaîne magnétique en se touchant par les pouces; au signal du praticien, chacun d'eux saisissait une tige de fer et l'appliquait sur la partie malade de son corps. Invitée à statuer sur les vertus du célèbre "baquet", l'Académie des Sciences marqua dans ses conclusions une extrême réserve. Une fois le premier engouement passé, Mesmer, discrédité, dut quitter la France. Ses

procédés, pourtant, connurent un regain de faveur au début du XIXe siècle. (Castex, 1987: 20-21)

Abierto a todo lo novedoso, “Balzac, de toute évidence, se passionna pour la découverte de Mesmer, qu’il a cité à maintes reprises dans *La Comédie Humaine*” (Ambrière, 1999: 145). En realidad, no se limita sólo a citarlo, sino que su obra viene a ser una demostración del enorme potencial que, según Mesmer, podía desarrollar la mente humana a través de su fluido, el pensamiento, que Balzac llama “électricité” en el “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*:

Dans certains fragments de ce long ouvrage, j’ai tenté de populariser les faits étonnants, je puis dire les prodiges de l’électricité qui se métamorphose chez l’homme en une puissance incalculée; mais en quoi les phénomènes cérébraux et nerveux qui démontrent l’existence d’un nouveau monde moral dérangent-ils les rapports certains et nécessaires entre les mondes et Dieu? en quoi les dogmes catholiques en seraient-ils ébranlés? Si, par des faits incontestables, la pensée est rangée un jour parmi les fluides qui ne se révèlent que par leurs effets et dont la substance échappe à nos sens encore agrandis par tant de moyens mécaniques, il en sera de ceci comme de la sphérité de la terre observée par Christophe Colomb, comme de sa rotation démontrée par Galilée. Notre avenir restera le même. Le magnétisme animal, aux miracles duquel je me suis familiarisé depuis 1820; les belles recherches de Gall, le continuateur de Lavater; tous ceux qui, depuis cinquante ans, ont travaillé la pensée comme les opticiens ont travaillé la lumière, deux choses quasi semblables, concluent et pour les mystiques, ces disciples de l’apôtre saint Jean, et pour tous les grands penseurs qui ont établi le

monde spirituel, cette sphère où se révèlent les rapports entre l'homme et Dieu. (Balzac, 1976: I, 16-17)

La novela *Ursule Mirouët* es una magnífica exposición y defensa de las teorías de Mesmer. El escéptico doctor Minoret va a terminar creyendo en el magnetismo¹⁰, tras una experiencia que su amigo el doctor Bouvard le prepara en París. Minoret comprobará sobre el terreno como una mujer sometida a hipnosis es capaz de adivinar detalles secretos de su casa de Nemours, a muchos kilómetros de distancia. Además, le informa minuciosamente de lo que hace su ahijada, en ese mismo momento, y descubre que está enamorada.

La experiencia de Minoret va precedida de un amplio excursus en el que el autor-narrador demuestra conocer muy bien todo lo relacionado con el ocultismo. Explica la doctrina de Mesmer “qui reconnaissait en l'homme l'existence d'une influence pénétrante, dominatrice d'homme à homme, mise en œuvre par la volonté, curative par l'abondance du fluide, et dont le jeu constitue un duel entre deux volontés, entre un mal à guérir et le vouloir de guérir” (Balzac, 1981 b: 94-95). Además hace referencia a los numerosos obstáculos con que se han ido encontrando en Francia, más concretamente en París, no sólo los descubrimientos de Mesmer, sino las ciencias ocultas en general. Sin embargo, no se ha podido impedir su

¹⁰ Francis Lacassin incide en una cuestión muy debatida en el caso de Balzac, a la que ya hemos aludido más arriba, cómo concilia Balzac su creencia en las ciencias ocultas con su adhesión a la doctrina católica: “Oublions, par charité, comment Balzac pratiquait le catholicisme dans la vie. Dans *La Comédie Humaine*, il le représente toujours avec respect, rarement avec ferveur. Catholicisme mondain et, de plus contrebalancé par la sympathie de l'auteur pour l'occultisme. Faute d'être sincèrement croyant Balzac était crédule: à un point qui frôle l'hérésie. Il ne se borne pas à considérer avec une égale (et surprenante) sympathie, la foi et la superstition; il envoie la seconde à la rescousse de la première.

desarrollo, de tal manera que son muchos y muy conocidos los casos que prueban la existencia de una realidad que trasciende la puramente física:

Depuis la retraite du docteur Minoret à Nemours, la science des fluides impondérables, seul nom qui convienne au magnétisme, si étroitement lié par la nature de ses phénomènes à la lumière et à l'électricité, faisait d'immenses progrès, malgré les continuelles railleries de la science parisienne. La phrénologie et la physiognomie, la science de Gall et celle de Lavater, qui sont jumelles, dont l'une est à l'autre ce que la cause est à l'effet, démontraient aux yeux de plus d'un physiologiste les traces du fluide insaisissable, base des phénomènes de la volonté humaine, et d'où résultent les passions, les habitudes, les formes du visage et celles du crâne. Enfin, les faits magnétiques, les miracles du somnambulisme, ceux de la divination et de l'extase, qui permettent de pénétrer dans le monde spirituel, s'accumulaient. L'histoire étrange des apparitions du fermier Martin, si bien constatées, et l'entrevue de ce paysan avec Louis XVIII; la connaissance des relations de Swedenborg avec les morts, si sérieusement établie en Allemagne; les récits de Walter Scott sur les effets de la *seconde vue*; l'exercice des prodigieuses facultés de quelques diseurs de bonne aventure qui confondent en une seule science la chiromancie, la cartomancie et l'horoscopie¹¹; les faits de catalepsie et ceux de la mise en œuvre des propriétés du diaphragme par certaines affections morbides; ces phénomènes au moins curieux, tous émanés de la même source, sapaient bien des doutes, emmenaient les plus indifférents sur le terrain

C'est seulement après avoir été confondu par les talents d'une somnambule que le parrain d'Ursule Miroët se convertit au catholicisme" (Balzac, 1981 c: 243).

¹¹ En *Le Cousin Pons*, Balzac aprovecha la consulta que la tía Cibot hace a una pitonisa sobre las posibilidades que tiene de hacerse con la herencia del músico Pons, para introducir una extensa digresión sobre la práctica de las ciencias esotéricas de tipo adivinatorio y el enorme predicamento que éstas tenían entre todas las clases sociales parisinas.

des expériences. Minoret ignorait ce mouvement des esprits, si grand dans le nord de l'Europe, encore si faible en France, où se passaient néanmoins de ces faits qualifiés de merveilleux par les observateurs superficiels, et qui tombent comme des pierres au fond de la mer, dans le tourbillon des événements parisiens. (Balzac, 1981 b: 96-97)

Hemos visto que Balzac hace referencia al sonambulismo, de cuyos fenómenos había matizado unas líneas más arriba que “à peine soupçonnés par Mesmer, furent dus à MM. de Puységur et Deleuze¹²” (Balzac, 1981 b: 95). Si *Ursule Mirouët* expone un caso de lo que Balzac califica de “sonambulisme artificiel” (Balzac, 1996: II, 1214), tampoco faltan los ejemplos de “sonambulisme naturel” (Balzac, 1996: II, 1214), en los que la actividad del sueño ya no está inducida ni controlada por una tercera persona. Así, por ejemplo, *Maître Cornélius* presenta a un anciano que se roba a sí mismo mientras duerme, y en *L'Auberge Rouge* se narra un asesinato concebido mentalmente por un individuo y ejecutado en sueños por otro distinto. Esta especie de comunicación telepática es la misma que se da en *Le Requisitionnaire* entre un hijo y su madre, que espera impaciente que éste regrese del frente. La madre morirá justo en el momento en que el hijo es fusilado:

La mort de la comtesse fut causée par un sentiment plus grave, et sans doute par quelque vision terrible. À l'heure précise où Mme de Dey mourait à Carentan, son fils était fusillé dans le Morbihan. Nous pouvons joindre ce fait tragique à toutes les observations sur les sympathies qui méconnaissent les lois de l'espace; documents que rassemblent avec une

¹² Puységur y Deleuze eran discípulos de Mesmer.

savante curiosité quelques hommes de sollicitude, et qui serviront un jour à asseoir les bases d'une science nouvelle à laquelle il a manqué jusqu'à ce jour un homme de génie. (Balzac, 1979: X, 1119-1120)

Balzac hace referencia, pues, a “les sympathies qui méconnaissent les lois de l'espace” (Balzac, 1979: X, 1120). En su *Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé “De la palingénésie humaine et de la résurrection”*, publicada en la *Revue de Paris* en 1832, desarrolla esta idea, la capacidad del hombre para, durante el sueño, vencer las leyes físicas del espacio y del tiempo que rigen la vida consciente¹³:

Le sommeil [...] montre souvent à un homme de bonne foi l'espace complètement anéanti, dans sa double forme de *temps* et d'*espace* proprement dit. [...]

Le sommeil démontre logiquement [...] que l'homme possède l'exorbitante faculté d'anéantir, par rapport à lui, l'espace qui n'existe que par rapport à lui;

¹³ Balzac y Nodier compartieron una misma inquietud por todos los fenómenos relacionados con los sueños. En su artículo *De Quelques Phénomènes du Sommeil*, publicado en *La Revue de Paris* en febrero de 1831, Nodier se había mostrado convencido del poder de la mente durante el sueño y se había interesado por la actividad cerebral en dicho estado, particularmente por los casos de sonambulismo: “Le somnambulisme naturel, la somniloquie spontanée, sont des phénomènes du sommeil, aussi incontestés que le cauchemar. Personne n'a jamais douté qu'il y eût des hommes qui pouvaient parler leur pensée en dormant, qui pouvaient en dormant l'exécuter, et qui en venaient à bout, grâce à l'état de puissance où le sommeil fait parvenir quelquefois les organisations les plus communes [...]” (1998 e: 167-168). Nodier se refiere también a la licantropía y al vampirismo como fenómenos directamente relacionados con el sonambulismo y pone varios ejemplos de este tipo de patologías. El caso de vampirismo que relata es el que inspiró a Balzac el núcleo de la trama de *L'Auberge Rouge*, que, a su vez, retomó después Nodier en un episodio de su novela *La Fée aux Miettes*.

De s'isoler complètement du milieu dans lequel il réside, et de franchir, en vertu d'une puissance locomotive presque infinie, les énormes distances de la nature physique;

D'étendre sa vue à travers la création sans y rencontrer les obstacles par lesquels il est arrêté dans son état normal. [...] (1996: II, 1214)

Este interés por las facultades extraordinarias que es capaz de desarrollar el hombre en los estados somnolientos explica la proliferación de episodios alucinatorios en la obra de Balzac, tanto en textos fantásticos – *L'Église, Le Dôme de Invalides, Melmoth Réconcilié* – como en otros que no caen dentro de lo propiamente fantástico – *L'Opium, Les Deux Rêves, Les Litanies Romantiques, Le Voyage de Paris à Java* –. En todos ellos queda puesto de manifiesto ese potencial que el ser humano encierra en su mente para escapar al espacio y el tiempo físicos. A veces, incluso, la alucinación puede llegar a ser colectiva, como sucede en *Aventures administratives d'une idée heureuse*. Tras la interrupción precipitada de la historia de la idea-hombre, sigue lo que parece ser una breve conclusión final de la obra, que viene a crear la duda de si la experiencia ha sido realidad o se ha tratado de una alucinación colectiva:

– Mais, s'écria Louis Lambert, dont l'attention ne s'était pas un instant démentie, mais tu n'es pas un homme, toi qui parles, tu es une idée, une idée ayant pris une voix, une idée incarnée.

– Oui, dit l'étranger, je suis LE CANAL DE L'ESSONNE!...

À peine ces mots eurent-ils été prononcés, que les auditeurs ne virent plus leur fantasque interlocuteur, tous se frottèrent les yeux, et lorsqu'ils eurent repris leurs sens, ils aperçurent dans un coin du salon un monsieur

qui se réveillait, et cherchait son parapluie, afin de s'esquiver. C'était un [...]. (Balzac, 1981 a: XII, 790)

No podemos acabar nuestra exposición sobre lo fantástico balzaquiano sin hacer referencia a otra manifestación también significativa del mismo, no ya tanto desde el punto de vista filosófico-ideológico, sino temático. Nos referimos al pacto diabólico¹⁴.

Como señala Murata “le diable devient le personnage fantastique par excellence” (2003: 6), cuando tras los convulsos acontecimientos de la Revolución Francesa, se abre una nueva etapa que rompe con los valores del pasado, incluido el asfixiante racionalismo imperante. En este ambiente subversivo se explica el auge que vive la figura diabólica no sólo en Francia, sino en Europa en general, entre finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Pensemos, por ejemplo, en *El Monje* (1796) o en *Melmoth, el Errabundo* (1820), de los ingleses Lewis y Maturin respectivamente; o en *Fausto* (1808-1833) del alemán Goethe. Los escritores románticos franceses tampoco se resisten al encanto literario de lo diabólico: Nodier – *Smarra ou les Démons de la Nuit* –, Victor Hugo – *Han d'Islande* –, Mérimé – *Les Âmes du Purgatoire* –, Théophile Gautier – *La Morte Amoureuse* –, etc. Sin olvidar a Jacques Cazotte y su *Diable Amoureux*, considerado, como ya hemos visto más arriba, el precursor del género en Francia.

En el caso de Balzac, uno de sus relatos breves más genuinamente fantásticos, *Melmoth Réconcilié*, gira en torno al pacto diabólico. Aunque inspirado en *Melmoth, el Errabundo*, de Maturin, Balzac le imprime su sello

¹⁴ Al respecto, además del estudio de Murata que citamos, puede consultarse también Milner (1971: II, 7-46).

personal alejando la acción del ambiente gótico del relato inglés y atribuyéndole una marcada dimensión moralista. Otros dos textos balzaquianos también ponen en escena el pacto con el diablo, la novela de juventud *Le Centenaire ou les Deux Béringheld* (1822) – ésta en la línea de la tradición gótica – y, claro está, *La Peau de Chagrin*. En *L'Élixir de Longue Vie*, don Juan y su deseo por conseguir la inmortalidad tampoco son ajenos a la estética diabólica. Pero no debemos olvidar que, en la obra balzaquiana, lo fantástico puede surgir en cualquier momento o lugar, también en los textos realistas, de tal manera que la idea del pacto diabólico no se circunscribe a los relatos propiamente fantásticos, sino que está presente también en los de corte realista. Pensemos por ejemplo en la dimensión diabólica del Vautrin¹⁵ de *Le Père Goriot*, *Illusions Perdues* y *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. En definitiva, “la figure diabolique et l'idée du pacte satanique traversent de part en part dans toute *La Comédie Humaine*” (Murata, 2003: 7).

3. Balzac y las formas narrativas breves

Arrastrados por la fuerza de los nuevos vientos que soplan a favor del relato corto, los escritores franceses del siglo XIX sucumbirán a los encantos de esta narrativa:

Tous les grands romanciers, ne rougissant pas, à l'inverse de nos contemporains, du titre de nouvelliste, laissent des textes ou des recueils qui sont toujours édités ou lus: Hugo (*Le Dernier jour d'un condamné*, 1829),

¹⁵ Véase Guichardet (1993: 61-75).

Balzac (*Sarrasine*, 1830), Gautier (*Nouvelles*, 1845), Musset (*Nouvelles*, 1848), Stendhal (*Chroniques italiennes*, 1855), Zola (*Contes à Ninon*, 1864), Sand (*Nouvelles*, 1869), Daudet (*Contes du lundi*, 1873), Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874), Gobineau (*Nouvelles asiatiques*, 1876), Flaubert (*Trois contes*, 1877)... [...] Et sans oublier les deux nouvellistes les plus célèbres: Mérimée (*Nouvelles*, 1852), et Maupassant (*Contes de la Bécasse*, 1883), parce que leurs œuvres, constituant des *archétypes*, sont des points de référence. (Godenne, 1993: 23-24)

Godenne menciona a Balzac entre los escritores “nouvellistes”, ya que una parte de su obra – y no nos referimos sólo a los relatos contenidos en los *Études* y *Scènes* de *La Comédie Humaine* – se materializa en un aluvión de textos breves – “contes” y “nouvelles”, pero también artículos y escritos ensayísticos – que publica en antologías o ediciones colectivas, en revistas y periódicos¹⁶.

Sin embargo, quizás por los clichés que con frecuencia se crean en torno a los grandes autores o por el escaso interés que tradicionalmente la crítica le ha prestado a este “parent pauvre des études littéraires”

¹⁶ “Les journaux lui demandent sa collaboration. À partir du mois de janvier, Balzac envoie des articles ou des extraits de ses œuvres en préparation à la *Silhouette* qui vient d’être fondée par Victor Ratier, au *Voleur* et à la *Mode* qui appartiennent l’un et l’autre à Émile de Girardin; au mois de mars, il compte parmi les principaux rédacteurs du *Feuilleton des Journaux Politiques*, fondé par un groupe de ses amis sur le modèle du *Feuilleton Littéraire* de 1824, et il y fait de nombreux articles de critique; au mois de septembre, il entre à la *Revue de Paris* à laquelle il apporte une série d’articles politiques groupés sous le titre de *Lettres sur Paris*; enfin au mois d’octobre, il devient le collaborateur de la *Caricature* de Philippon dont il rédigera sous différents pseudonymes une très grande partie. L’année 1830 et l’année 1831 vont donc être pour Balzac, avant tout, une période de journalisme, une période de production brillante, féconde, désordonnée, pendant laquelle il sacrifie beaucoup à la mode et à la facilité” (Bardèche, 1967: 273-274).

Para un estudio detallado de la faceta periodística de Balzac, no sólo como colaborador, sino también como director de dos revistas, *La Chronique de Paris* y *La Revue Parisienne*, así como de su concepción del periodismo, véase Rodríguez Martínez (2006: 443-445).

(Issacharoff, 1976: 7), se ha terminado imponiendo la imagen del Balzac escritor de novelas.

En una carta de enero de 1832, la novelista Sophie Gay se dirige a Balzac llamándolo “le roi de la nouvelle” (Balzac, 1960-1969: I, 641). Las amables palabras de esta amiga adquirieron pleno sentido cuando sabemos que “dissimulé derrière le romancier, il est un autre Balzac, ailleurs” (Tournier, 2005: I, 8). Aquél que “dès 1831-1832, il est connu et reconnu comme conteur, dans les grandes années de passion collective pour ce genre, avant d’être « le plus fécond de nos romanciers »” (Tournier, 2005: I, 8).

Para Maurice Bardèche (1967: 275) son dos las circunstancias que determinan a Balzac a abandonar en esos años la novela de tipo histórico para dedicarse al cuento: por un lado, la fría acogida de su novela *Les Chouans* (1829) – tan fría como la de sus novelas de juventud, publicadas bajo diversos pseudónimos¹⁷ –, y por otro, la moda literaria del momento, que hace entrar en declive la novela histórica y favorece un desarrollo fulgurante de las formas breves. Balzac se adapta, pues, a la nueva realidad literaria y explora nuevas vías creativas. Pero esta faceta de “nouvelliste” supera el hecho de seguir la moda literaria del momento – circunstancia que no podemos negar que concurra – para convertirse en un elemento definitorio del universo creativo balzaquiano, pues no se puede negar que Balzac tuviera verdadero espíritu de “contier”:

Balzac écrivit des contes pour profiter d’une orientation nouvelle du goût du public [...]. Mais cette mode littéraire se trouva d’accord avec son tempérament. Il l’avait bien montré dans certains épisodes des *Chouans*,

dans les anecdotes de la *Physiologie du Mariage*. Il aimait par instinct les récits courts et dramatiques, les détails qui peignent. Balzac était un "contier" avant que le mot n'existât. En écrivant des nouvelles, il suivit à la fois une mode contemporaine et une prédilection qu'on pouvait deviner chez lui depuis quelque temps. (Bardèche, 1967: 276)

Bardèche (1967: 279-280) va más allá y reconoce a la narrativa breve balzaquiana un papel aún más trascendente, pues afirma que los relatos cortos que compone Balzac en los primeros años de la década de 1830 – concretamente se refiere a los primeros seis cuentos de las *Scènes de la Vie Privée*, publicados en abril de 1830 – inauguran una nueva forma de escribir¹⁸, cuyos rasgos acabarán convirtiéndose en permanentes y característicos de la narrativa balzaquiana. El arte del Balzac "romancier" se gesta, pues, en el Balzac "nouvelliste".

Aunque Balzac practica el género breve desde sus inicios como escritor, en torno a 1820, hasta el final de su carrera literaria, a finales de la década de 1840, es en la década de 1830 – la más prolífica de su carrera – donde concentra particularmente esta actividad, sobre todo en los primeros años de la misma. Para que nos hagamos una idea, desde enero de 1830 hasta diciembre de 1832, es decir, en el transcurso de sólo tres años, contabilizamos más de ochenta narraciones breves publicadas¹⁹, entre las cuales se hallan casi la totalidad de los textos que nos interesan desde el punto de vista de lo fantástico – la razón es simple, pues ya

¹⁷ *Les Chouans* es la primera novela que Balzac publica sin utilizar pseudónimo.

¹⁸ "Autant que sa technique, la matière romanesque familière à Balzac, personnages, situations, péripéties, semblait totalement renouvelée" (Bardèche, 1967: 274).

¹⁹ Aportamos este dato a partir de la reciente antología, *Contes et nouvelles*, publicada por Isabelle Tournier (2005-2006), en la que recopila cronológicamente toda la narrativa breve balzaquiana.

hemos dicho que lo fantástico y la “nouvelle” comparten el mismo periodo de éxito fulgurante en Francia -. Destacamos, por el interés que tiene para nosotros, la publicación en septiembre de 1831 de los *Romans et Contes Philosophiques*, una antología que reúne, junto a la *Peau de Chagrin*, doce cuentos - muchos de ellos fantásticos -, buena parte de los cuales se mantendrán en los futuros *Études Philosophiques* de *La Comédie Humaine*.

Es en este contexto de dedicación a las formas breves en el que Balzac va a reivindicar para sí, según Bardèche, el título de “conteur” por boca de su amigo Philarète Chasles, que redacta la introducción a los *Romans et Contes Philosophiques*:

Aussi, en 1830 et surtout en 1831, Balzac va-t-il revendiquer le titre de “conteur”. Il n’est pas seulement l’auteur des *Scènes de la Vie Privée*, des *Romans et Contes Philosophiques*, des *Contes Philosophiques* et bientôt des *Contes Bruns*, il veut être encore le conteur par excellence, le conte fait homme. En tête des *Romans et Contes Philosophiques* en 1831, il fait dire par Philarète Chasles: “J’ai lu quelque part que Dieu mit au monde Adam le nomenclateur en lui disant: Te voilà homme! Ne pourrait-on pas dire qu’il a mis aussi dans le monde Balzac le conteur en lui disant: Te voilà conte! Et en effet quel conteur! que de verve et d’esprit! quelle infatigable persévérance à tout peindre, à tout oser, à tout flétrir! Comme le monde est disséqué par cet homme! Quel analyste! Quelle passion et quel sang-froid! Le critique de la *Revue des Deux Mondes* ne nie pas cette espèce de prédestination: « il sait faire un conte, dit-il, comme on sait faire un habit ou une maison ». Et Philarète Chasles de conclure: « Qu’est-ce que le talent du conteur sinon tout le talent? » ”. (1967: 377)

En la edición de *La Comédie Humaine* de La Pléiade (Balzac, 1979: X, 1185), Pierre Citron confirma que la introducción de Philarète Chasles²⁰ sufrió “quelques très légères corrections” en la reedición de 1833 de los *Romans et Contes Philosophiques*. Efectivamente así fue, ya que la versión que se reproduce en La Pléiade es la de 1833 y el fragmento que cita Bardèche – que suponemos abría la introducción – está suprimido. No nos parece una corrección “légère”. Creemos que es muy significativa y tiene una explicación lógica. Las modas pasan rápidamente, sobre todo cuando adquieren dimensiones desproporcionadas. Pasó el culto al cuento, como pasó la “fiebre de lo fantástico”. Si como señala Bardèche (1967: 377, 432), el entusiasmo de Balzac por el cuento pronto se fue moderando a medida que el público empezó a mostrarse reticente ante la nueva moda literaria por hastío de una oferta excesiva, es lógico que Balzac eliminara un fragmento como ese en el que, llevado por el furia editorial del momento, hacía gala de su virtuosismo como “conteur”. La misma razón sería, pues, la que lo habría motivado a decir al editor Amédée Pichot, en una carta que éste le envía en diciembre de 1832: “Quant à ne faire que des contes, quoi que ce soit à mon avis, autre hérésie peut-être, l’expression la plus rare de la littérature, je ne veux pas être exclusivement un *contier*. Autre est ma destinée” (Balzac 1960-1969: II, 185).

Efectivamente su destino era otro, el que, como vimos más arriba, la Historia ha terminado reconociéndole. A partir de 1833, Balzac se vuelve poco a poco hacia la novela y la dimensión de sus obras aumenta. Sin embargo, aunque podríamos pensar lo contrario, nunca deja

²⁰ Según Citron, aunque la autoría de esta “Introducción” se atribuyó a Philarète Chasles, en realidad pudo ser el propio Balzac quien la redactara y que Chasles se limitara a firmarla, o “plus probablement, il l’a rédigé sur les indications du romancier, celui-ci le revoyant et le corrigeant ensuite” (Balzac, 1979: X, 1185).

definitivamente de cultivar el relato corto, más bien lo que sucedió fue que la dedicación a éste se hizo mucho más moderada y entró en una situación de equilibrio que se mantuvo hasta el final de su carrera literaria. De 1833 a 1846 contamos de nuevo más de setenta narraciones breves publicadas. La cifra se aproxima a las que publicó entre 1830 y 1832, pero el periodo en este caso es bastante más amplio, trece años frente a tres. En cualquier caso, no pretendemos en esta investigación minusvalorar al Balzac “romancier” con respecto al Balzac “nouvelliste” o viceversa – sería absurdo –, sólo reconocer el valor que tiene dentro de su narrativa esta otra vertiente, la narrativa breve, que presenta unos rasgos compositivos propios²¹ que la hacen diferente de la novela.

²¹ Issacharoff comparte la caracterización que hace Godenne, expuesta más arriba: “Quant aux traits caractéristiques des textes de la première catégorie [les nouvelles autonomes ou prises séparément] je me range à l’avis de R. Godenne qui nous rappelle qu’il s’agit le plus souvent d’un récit bref, fondé sur un sujet restreint, rapide et resserré, et qui exige « l’unité dans son déroulement, une composition rigoureuse ». En outre, la nouvelle est souvent un récit conté, soit qu’elle implique la présence d’un « je » qui s’adresse à un ou des auditeurs, voire plus simplement au lecteur, soit qu’elle témoigne de la présence constante de l’auteur qui confère à son récit un cachet oral” (1976: 9).

CAPÍTULO IV

ESTUDIO

1. Corpus de trabajo

1.1. Criterios seguidos

Son dos los criterios que manejamos para la delimitación de nuestro corpus de trabajo:

En primer lugar, teniendo en cuenta el soporte discursivo, nos ceñimos exclusivamente a las formas narrativas breves. Más arriba vimos lo ambigua que puede resultar a veces la frontera entre “nouvelle” y “roman”, por ello nos ha sido de gran ayuda la reciente edición de Isabel Tournier de los *Contes et nouvelles* de Balzac. Hemos llevado a cabo nuestra selección basándonos en el catálogo de títulos que recoge esta edición, que, por otra parte, será la edición de referencia. Aunque Tournier no explica qué criterios ha seguido para establecer el corpus de relatos que recoge en su edición, es evidente que se ciñe al concepto de “nouvelle” “sensu stricto”, tal como vimos que lo entiende Godenne, de manera que sólo incluye narraciones respecto de las cuales no se plantea la duda de si podrían considerarse novelas cortas. Teniendo en cuenta los objetivos de nuestra investigación pensamos que partir de este concepto de “nouvelle” es más rentable, ya que relatos más extensos implican la puesta en práctica de otro tipo de técnicas narratológicas que tienen que ver más con la

novela. No negamos que no tenga interés un estudio de este otro tipo de relatos más extensos, pero sería más lógico su estudio en una investigación sobre la novela, no aquí.

En segundo lugar, aunque, como se ha visto, lo fantástico balzaquiano es de tipo filosófico y científico, sin embargo esta caracterización ideológica, sin dejar de ser esencial, no resulta operativa para delimitar el corpus de trabajo, ya que hay relatos breves y novelas que no admiten el calificativo de fantásticos y que contienen ideas filosóficas similares. Por tanto, más allá de las características propiamente balzaquianas que reviste la categoría, se hace imprescindible adoptar otro criterio más primario en torno a lo fantástico que nos permita aceptar o rechazar una obra dentro de esta categoría. Sin pretender ser excesivamente dogmáticos en esta cuestión, debido a la disparidad de puntos de vista que hemos visto más arriba que existen al respecto, preferimos quedarnos con un concepto estándar de fantástico, que no sea excesivamente restrictivo ni tampoco amplio, y que tenga en consideración el contexto espacio-temporal en que nos movemos (Romanticismo francés). Por ello, para establecer nuestra selección de relatos seguimos a dos críticos que han estudiado lo fantástico en el siglo XIX y que han ofrecido definiciones bastante similares. Nos referimos a Castex, conocido por su trabajo *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* – ampliamente citado en nuestra investigación por su lúcida visión de la historia de lo fantástico en el siglo XIX –, y a Amblard que ha dedicado un estudio al análisis de lo fantástico balzaquiano, desde el punto de vista de las ideas filosóficas desarrolladas a través de él y las fuentes que intervienen en su génesis.

La definición de Castex se ha convertido con el paso de los años en una de las definiciones canónicas. Es muy breve pero extremadamente eficaz, pues subraya lo que es nuclear en lo fantástico. Según Castex, lo fantástico – que no hay que confundir con “l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit” (1987: 8) – se caracteriza por “une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle” (1987: 8).

Por su parte, Amblard establece la siguiente caracterización, que, en lo esencial, coincide con la de Castex:

Dans une œuvre fantastique, une expérience étrange se déroule dans la réalité la plus quotidienne, la vraisemblance ordinaire, rationnelle, n’est pas respectée. Cette expérience s’inscrit dans le réel, mais son origine est autre. [...]

Le fantastique serait ainsi une découverte du dix-neuvième siècle et voudrait se présenter comme une forme particulière du réalisme en peignant des faits rares mais réels, ou en prétendant évoquer une réalité qui n’est pas immédiatement perceptible. Pour cela, divers procédés sont possibles. (1972: 5-6)

Si Castex opone “mystère” a “vie réelle”, Amblard utiliza los términos sinónimos de “réalité” y “réel” que contraponen a “expérience étrange”; por tanto, para ambos un relato fantástico es aquél que gira en torno a un hecho irracional o extraordinario que acontece en el seno de la realidad cotidiana. Pero Amblard introduce en su definición la palabra “réalisme”, que no hay que confundir con “réalité” y “réel”, pues “realismo” se refiere a la representación, dentro de la ficción, de la

realidad, y, puesto que nos movemos en un contexto literario, nos parece acertada esta matización. Amblard plantea, pues, su definición de lo fantástico tomando curiosamente como referencia su opuesto, el concepto realismo. Sin la verosimilitud de lo que se cuenta, lo fantástico no existe, y para que el hecho extraño expuesto sea verosímil, creíble a los ojos del lector, es imprescindible que se produzca dentro de un mundo ficcional que refleje el mundo real – que sea realista –:

S'il [le goût du réalisme] n'était pas apparu en littérature, le fantastique n'existerait pas non plus. Pour rendre efficace l'opposition entre nature et surnature, le fantastiqueur doit savoir parler du réel contemporain et concret. (Faivre, 1991: 24)

El hecho de que el fenómeno extraordinario se manifieste dentro de un mundo real racional, no hace sino confirmar su propia “realidad” dentro de la ficción. Por eso Amblard habla en su definición de “une forme particulière du réalisme”.

Balzac era consciente de esta exigencia inherente a lo fantástico. Lo demuestra el hecho de que en *Une conversation entre onze heures et minuit* (1832) ponga en boca de los personajes que intervienen una reflexión sobre el horror en la literatura – o lo que es lo mismo, la novela gótica – que es perfectamente extrapolable a lo fantástico. A propósito de una de las historias que se cuentan alguien concluye que “l'horrible vrai est toujours plus horrible encore!” (Balzac, 2005: I, 1142).

Sin embargo, tanto en la definición de Castex, como en la de Amblard, nos parece que falta un elemento importante. No basta con la simple intromisión de lo extraordinario dentro de la realidad humana,

sino que dicha irrupción tiene que ser sentida por alguien, dentro de la ficción, como irracional, porque lo fantástico tiene que producir, en alguna medida, desasosiego en el lector¹; esto no se conseguirá si, dentro del texto, no existe un personaje con cuya sensación de angustia se pueda ver identificado. A partir de las diversas definiciones de lo fantástico que se han dado, Mariño Espuelas propone una caracterización que, si bien coincide en lo esencial con las dos reseñadas, nos parece interesante tener en cuenta por su carácter integrador y porque reconoce la intervención en lo fantástico del elemento que acabamos de mencionar:

Desde el criterio más estricto de Tzvetan Todorov hasta uno de los más amplios, como el de Irène Bessièrè, se observa una coincidencia fundamental al señalar que lo fantástico surge en el nivel anecdótico del texto, incidiendo tanto en la estructura del discurso como en el nivel simbólico que, posteriormente, pueda interpretarse. La situación creada y/o recreada en una obra fantástica se concentra en la presencia de un elemento o fenómeno extraordinario, en principio sobrenatural, que irrumpe en la vida cotidiana, produciendo en el personaje que vive semejante situación y/o en el lector implícito un agobiante sentimiento, reflejo de inquietante extrañeza, “Das Unheimliche”, como lo denominó Freud, que puede abarcar desde una simple sensación de inquietud, hasta la más absoluta angustia existencial, pasando por el sobrecogimiento, el miedo o el terror. El factor que provoca ese desasosiego es el misterio o la sensación incierta de encontrarse ante lo empíricamente desconocido y, por lo tanto, racionalmente inexplicable. (1990: II, 116)

¹ “El cuento fantástico pretende implicar al lector, llevarlo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico, para, luego, hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, de la

Basándonos en estas definiciones de lo fantástico, los textos seleccionados giran todos, pues, en torno a la exposición de fenómenos extraordinarios que conculcan la racionalidad cotidiana, provocando desconcierto en los individuos que se enfrentan a tales acontecimientos en el universo ficcional. Lo fantástico necesita, como hemos dicho, esta sensación intradieética, o, al menos, que se arbitren otros mecanismos para que el lector la experimente desde fuera. De lo contrario nos hallaremos ante otros modos fronterizos, pero no ante lo fantástico propiamente dicho.

La adopción de este concepto de fantástico para definir nuestro corpus de trabajo no debe restar importancia a la naturaleza propiamente ideológica que tienen los textos fantásticos balzaquianos, ya que es la marca que más personalidad les confiere. Sin embargo, ello no nos debe llevar a considerar como fantásticos textos que, en realidad, no lo son, ya que, aunque exponen temas propios de la filosofía balzaquiana, su desarrollo ficcional no es fantástico. Por este motivo, nos hemos visto obligados a rechazar de nuestro corpus narraciones breves que suelen ser mencionadas en relación con lo fantástico balzaquiano, pensamos que por el mensaje filosófico que encierran. Muchas de ellas responden al interés de ese Balzac, entusiasmado por los estudios científicos y filosóficos, que busca una explicación que concilie el mundo material y espiritual. Un Balzac obsesionado por los fenómenos peculiares que afectan a la mente humana. Así, por ejemplo, en *Le Réquisitionnaire* (1831), una madre que espera el regreso de su hijo, que se encuentra combatiendo contra el gobierno revolucionario, por una especie de simpatía telepática con él, muere en el mismo instante en que éste es fusilado. *L'Opium* (1830), *Les*

desorientación, del miedo" (Cesarini, 1999: 104).

Litanies Romantiques (1830), *Les Deux Rêves* (1830) desarrollan episodios alucinatorios. *Facino Cane* (1836) recrea el encuentro de un joven estudiante con tendencias visionarias y un músico italiano, viejo y ciego, apasionado patológicamente por el oro, que sueña con volver a Venecia y recuperar un tesoro que años atrás había descubierto. *Le Voyage de Paris à Java* (1832) expone el tema del viaje imaginario a Oriente. *Jésus-Christ en Flandre* (1831) muestra a Jesucristo andando sobre la aguas, circunstancia que convierte a esta obra en una leyenda evangélica más próxima de lo maravilloso. Ninguno de estos relatos podemos considerarlo como verdaderamente fantástico, ya que, a pesar de que, como vemos, exponen temas que se adecuan a lo fantástico, sin embargo, su tratamiento no es fantástico. Por la manera en que son narrados los acontecimientos, no se llega a despertar en el lector ninguna sensación extraña, porque los personajes que, dentro de la ficción, viven tales fenómenos no los sienten como vulneradores de su realidad cotidiana, ni el narrador que los cuenta los presenta como tales.

1. 2. Textos seleccionados

Los textos retenidos en nuestro corpus son finalmente los siguientes:

Adieu (1830):

Balzac publicó por primera vez esta “nouvelle”, en mayo-junio de 1830, en la revista *La Mode*, con el título *Souvenirs soldatesques*. *Adieu*, ya que, en principio, el relato iba a formar parte de las *Scènes de la vie militaire*.

Sin embargo, en 1832, apareció publicado en la segunda edición de las *Scènes de la vie privée*, con otro título, *Le Devoir d'une femme*. Finalmente, a partir de 1835 quedó incorporado a los *Études Philosophiques* con el título original *Adieu*. Este carácter errante que adquiere la obra dentro de *La Comédie Humaine* se debe en buena medida a que puede ser leída e interpretada desde enfoques diferentes. Podría perfectamente considerarse una “escena militar”, pues comprende un relato central de tipo histórico en el que se cuenta la ignominiosa derrota militar que sufrieron las tropas napoleónicas en las orillas del río Beresina, en 1812. Sin embargo, ha sido el sentido filosófico y científico que encierra el que finalmente decidió a Balzac a incluir *Adieu* entre los *Études Philosophiques*. La obra explora el tema de la locura y responde, pues, al interés de Balzac por todo lo relacionado con las enfermedades mentales y el funcionamiento del cerebro humano. La historia de Julie² y su amante es una demostración de la teoría de Balzac de que el pensamiento es un fluido que, en estados de agitación interior, se convierte en un arma destructora para el ser humano.

En realidad, sólo la primera parte de la obra es propiamente fantástica, ya que la incertidumbre del lector se diluye a partir del momento en que se descubre la identidad de la protagonista y la enfermedad que ésta padece. Sin embargo, por el tema que desarrolla y el tipo de personaje que pone en escena, nos ha parecido interesante tenerlo en cuenta.

² La edición antológica de referencia que utilizamos (Tounier: 2005-2006) reproduce las versiones originales de los textos. Como es sabido, Balzac introducía retoques en las sucesivas ediciones de sus relatos. Así, por ejemplo, la protagonista de *Adieu* dejará de ser Julie y pasará a llamarse Stéphanie. Similares cambios son apreciables en otros de los textos que componen nuestro corpus.

La historia comienza en el verano de 1819, cuando dos cazadores, el marqués de Albon y Philippe de Sucey, un antiguo coronel del ejército imperial, extraviados en el bosque de L'Isle-Adam, quedan sobrecogidos por lo que parece ser la visión de un fantasma en el patio de un antiguo convento abandonado. Se trata, en realidad, de una mujer asalvajada, que sólo emite gruñidos y que presenta rasgos evidentes de locura. Esta mujer vive acompañada por otra que también está loca y que sólo repite la palabra "adieu". Muy impresionado, Philippe sufre una crisis cuando reconoce en esta segunda mujer a su amante, la condesa Julie de Vandières, de la que no había vuelto a tener noticias desde hacía siete años, cuando la vio por última vez en las orillas del río Beresina. Transcurridos dos días, Philippe envía a su amigo para que se asegure de que la mujer en cuestión es Sthéphanie. El marqués de Albon vuelve a la vieja casa y se encuentra con el tío de la enferma, que vive con ella y está intentando curarla, pues es médico. Éste le confirma que es la mujer que busca y le cuenta la trágica separación de Sthéphanie y Philippe que tuvo lugar el 28 de noviembre de 1812, originándose así un flash-back que constituye el relato central de la obra. Relata como para escapar del ataque de las tropas rusas, ella había tenido que cruzar el Beresina junto con su marido, en una barcaza improvisada, dejando en la otra orilla al coronel Sucey, del que sólo pudo despedirse diciéndole "adieu", única palabra que, desde entonces, repite continuamente. Su marido se ahogó en el río, Julie logró salvarse, pero se volvió loca y padeció durante varios años múltiples vejaciones y situaciones de maltrato, que la convirtieron en una salvaje, en un ser de comportamiento animal. Confirmada su sospecha, Philippe vuelve al convento y entabla un contacto asiduo con Julie. Obsesionado por hacer que recupere la razón, al ver que el método curativo empleado

por su tío no da resultados, Philippe propone someterla a un tratamiento de choque que consistirá en hacer que reviva la misma situación que le hizo volverse loca. Se construye, pues, un decorado natural que reproduce fielmente el caos vivido en el Beresina siete años antes. La inmersión de Julie en este mundo que formaba parte de un pasado borrado de su mente, consigue que su pensamiento despierte y reconozca a Philippe. Pero el éxito de esta terapia es efímero, ya que la reactivación de la actividad cerebral y la intensidad sentimental del momento acaban definitivamente con su vida. Philippe no logrará vencer tampoco ese fluido monstruoso que, en la teoría de Balzac, nos consume interiormente; diez años después, la idea de suicidio acaba haciendo que se quite la vida.

L'Élixir de longue vie (1830):

Esta obra vio la luz por primera vez en octubre de 1830, en la *Revue de Paris*. En septiembre de 1831 aparece publicado en los *Romans et Contes Philosophiques* y, en junio de 1832, en los *Contes Philosophiques*. En enero de 1835 se publica dentro de los *Études Philosophiques*.

Con este relato Balzac retoma un tema literario clásico desde el siglo XVII, el mito de don Juan, que vuelve a despertar un interés especial en el periodo romántico³.

Balzac, sin embargo, asocia al tema de don Juan a otro que, como ya vimos más arriba cuando nos referimos a su teoría del desgaste vital, le preocupa especialmente por influencia paterna. Se trata del tema de la longevidad, del eterno deseo de escapar a la muerte. En realidad, en el don Juan de Balzac, su tradicional carácter seductor y mujeriego, sin dejar

³ Sobre la explotación literaria del mito de Don Juan, en Francia y en España, en el periodo romántico, véase Giné Janer (1999: 179-190).

de estar presente, no es su rasgo más sobresaliente. En su deseo por escapar a la llamada de la muerte, el don Juan balzaquiano está muy marcado por el ateísmo, aunque su rebelión contra Dios termina siendo también una revuelta anticlerical contra la institución eclesiástica. Además, es un personaje que, sobre todo al final del relato, asume claros rasgos diabólicos, lo cual lo emparenta con el Fausto de Goethe, el Manfredo de Byron y el Melmoth de Maturin – citados expresamente en la obra – en lo que René Guise llama “la *faustisation* du mythe de don Juan” (Balzac, 1980: XI, 470).

Al contrario que en los demás, en este relato no se da ninguna fecha concreta. Sin embargo, hay datos – como la ubicación de la acción en la ciudad italiana de Ferrara, y la mención de los Este, del duque de Urbino y de Julio II, que fue Papa de 1503 a 1513 – que nos permiten adivinar el periodo renacentista.

En un suntuoso palacio de Ferrara, el joven don Juan Belvidéro ofrece una fiesta en honor de un príncipe de la Casa de Este, acompañados de siete jóvenes y bellas cortesanas. En la desenfadada conversación que mantienen don Juan se queja de la longevidad de su padre, Bartholoméo Belvidéro, un rico nonagenario que siempre le ha permitido vivir en medio de un gran lujo y que jamás le ha prohibido nada. En ese momento, un criado le avisa de que su padre se está muriendo y don Juan abandona la fiesta y acude al lecho de muerte. Don Bartholoméo le confiesa que guarda un frasco que contiene un líquido que le permitirá resucitar cuando haya muerto, pero necesita su ayuda, ya que tendrá que ungir su cuerpo con dicho brebaje. Don Juan, escéptico, cree que su padre delira. Don Bartholoméo muere y su hijo no cumple de inmediato el deseo de su padre, pero tras mucho meditarlo se decide a probar untando el ojo del

difunto, que se abre y cobra vida al momento. Asombrado por el sorprendente efecto, don Juan decide guardar para sí el misterioso líquido y, para heredar la ansiada fortuna paterna, aplasta el ojo vivo de su padre, incurriendo en parricidio. Para no levantar sospechas organiza un gran entierro y sella la tumba con una majestuosa estatua. Don Juan hereda, como deseaba, todos los bienes de su padre. Se convierte, pues, en un hombre rico y poderoso, llegando incluso a entablar amistad con el Papa Julio II. Entregado por completo al goce de los placeres de la vida, frecuenta los ambientes mundanos. A los sesenta años se traslada a España y se casa con una andaluza de San Lucar⁴, con la que tiene un hijo, Philippe Belvidéro, un joven piadoso y honesto, con un carácter muy diferente al del padre. Don Juan envejece y, cuando le llega el momento de enfrentarse a la muerte, llama a Philippe para que le unja con el brebaje que tanto tiempo había conservado. Para evitar una traición como la que él había cometido, engaña a Philippe diciéndole que es agua bendita que el Papa Julio II le había regalado años atrás y le avisa que no se asuste si observa movimientos extraños. Philippe cumple las instrucciones que le ha dado su padre. Comienza a empapar el rostro y el brazo derecho, que cobran vida y se rejuvenecen. El brazo resucitado coge al joven por el cuello y casi lo ahoga. Philippe, asustado, deja caer el frasco al suelo y el líquido se derrama. Ante los gritos del joven, las gentes del castillo acuden y son testigos del insólito acontecimiento. El prior del convento de San Lucar, al ver que el milagro puede ser económicamente ventajoso, decide canonizar a don Juan y el cuerpo es trasladado al convento. Expuesto en el altar, en el lugar donde antes estaba un cuadro de Cristo, don Juan es contemplado por una gran cantidad de fieles y curiosos que quieren ser

⁴ Conservamos la grafía francesa del original.

testigos del milagro. En medio de los cánticos de adoración del pueblo, don Juan, poseído por el diablo, gruñe, blasfema y agita violentamente el brazo, en un gesto que los fieles interpretan como una bendición del santo. La cabeza viva de don Juan acaba desprendiéndose del cuerpo y cae encima del cráneo del prior oficiante del acto, que muere devorado por tremendos mordiscos.

Sarrasine (1830):

Se trata de un texto de catalogación controvertida. Amblard (1972) lo considera fantástico, Pierre-Georges Castex (1987), por el contrario, no. Esta falta de consenso, habitual por otra parte en el terreno de lo fantástico, puede deberse a la circunstancia que a continuación exponemos. Si muchas de las obras contenidas en los *Études Philosophiques* son, en su mayoría, fantásticas, el hecho de que *Sarrasine* fuera publicada en la edición de 1831 de los *Romans et contes philosophiques*⁵, que precedió a la edición independiente de los *Études Philosophiques*, es indicativo del carácter fantástico de la misma. Sin embargo, a partir de 1835, el relato no se incorpora a los *Études Philosophiques*, sino a las *Scènes de la vie parisienne*, en los *Études de moeurs*, quizás porque no refleja claramente ninguna de las ideas filosóficas inherentes a lo fantástico balzaquiano y difiere, pues, bastante de los textos incluidos en los *Études Philosophiques*. Este hecho ha podido ser el determinante de posiciones encontradas como las señaladas, y de que la crítica, en general, se haya referido sólo superficialmente al carácter fantástico de *Sarrasine*, por no considerarlo verdaderamente representativo de ese fantástico propio a Balzac, ligado a una concepción del género como transmisor de una determinada filosofía.

En cualquier caso, aunque no se ajusta a la esencia de lo fantástico balzaquiano, esta obra presenta, sin embargo, un fuerte componente fantástico, ya que desarrolla elementos típicos del género como la puesta en escena de un personaje enigmático de dimensiones claramente perturbadoras, la creación de ambientes misteriosos y la construcción de una trama argumental que asegura el suspense.

El tema que desarrolla *Sarrasine* es el del hombre que se enamora de un castrado creyendo que es una mujer. El relato está construido siguiendo la técnica del “*récit encadré*”, y en la trama reina, como se ha apuntado, el misterio y el suspense:

En 1830⁶, en el salón parisino de los Lanty tiene lugar una velada, en el transcurso de la cual la presencia de un extraño anciano centenario de aspecto fantasmagórico es objeto de numerosos comentarios entre los invitados. Todos se preguntan por la identidad de este personaje y su relación con los Lanty, al tiempo que se plantean numerosos interrogantes sobre la procedencia de esta misteriosa y hermética familia y el origen de su fortuna. Todo son elucubraciones al respecto, nadie ha podido nunca saber nada, excepto el personaje-narrador, uno de los asistentes a la fiesta que confiesa saber el secreto de los Lanty a una de las invitadas, la condesa de F..., a quien intenta conquistar. El misterio aumenta cuando un cuadro que representa a un Adonis recostado sobre una piel de león llama la atención de la dama. El narrador sólo le comenta que se trata de un cuadro que el pintor Vien realizó tomando como modelo una estatua de mujer y que representa a un pariente de la familia. Al día siguiente,

⁵ El texto fue publicado por primera vez en noviembre de 1830 en la *Revue de Paris*.

⁶ En su introducción a *Sarrasine* en la edición de La Pléiade, Pierre Citron opina que aunque en el relato marco no aparece precisada ninguna fecha, todo parece indicar que la acción en él es contemporánea de la publicación de la obra (Balzac, 1977: VI, 1035).

desvela a la condesa de F... el misterio que envuelve a los Lanty, dando lugar al relato central de la obra. Se trata de la trágica historia de amor vivida por el escultor Sarrasine, quien, en 1758, cuando tenía veintidós años, se trasladó a vivir a Roma, donde conoció a Zambinella, una cantante de ópera de la que se enamoró y cuya figura reprodujo en una estatua de barro. Sarrasine intentó conquistar a la joven, pero Zambinella resistió a sus constantes acosos. Finalmente, el cardenal Cicognara, protector y mecenas de la cantante, desveló al escultor que esta no era una mujer, sino un castrado, que representaba papeles femeninos, ya que las mujeres tenían prohibido por el Papa cantar en los teatros de Roma⁷. Reticente a creerlo, Sarrasine raptó a la cantante, que le reveló su verdadera identidad. Ultrajado, tras un intento fallido de romper la estatua por él creada, el escultor trató sin éxito de matar a Zambinella, pues cayó abatido por los disparos de tres sicarios mandados por su protector. El narrador termina contando que el cardenal se apropió de la estatua de Sarrasine y la hizo reproducir en mármol. La familia Lanty encargó entonces al pintor Vien que reprodujera la estatua en un cuadro. Este lienzo es el Adonis que había llamado la atención de la condesa de F... Todo queda aclarado: el personaje representado en el cuadro y el anciano decrepito que se había paseado en la fiesta resultan ser, por tanto,

⁷ En la edición de *Sarrasine* en *Livre de Poche*, Éric Bordas apunta que la afirmación que hace San Pablo en la *Primera Epístola a los Corintios* (XIV, 34), “que las mujeres se callen en las iglesias”, es la que dio lugar a que el Papa autorizara en el año 1589 la utilización de castrados para cantar en los coros de la capilla Sixtina. Esta costumbre se extendió pronto también a la ópera. La castración se practicaba a jóvenes de familia humilde con una voz bonita, que pasaban a ser protegidos de la persona que pagaba la intervención y los estudios de canto. La operación interrumpía el crecimiento de la laringe y el joven no mudaba la voz, conservándola brillante y fresca. El Papa Clemente XIV prohibió esta práctica en 1769, aunque se siguió tolerando. El último gran castrado fue Giovanni Battista Velluti, que murió en 1861 (Balzac, 2001: 87-93).

Zambinella, la cantante de la que se había enamorado Sarrasine, de la que se descubre, además, que es un tío abuelo de los Lanty.

Les Proscrits (1831):

Este texto fue publicado en la *Revue de Paris*, en mayo de 1831. En septiembre de ese mismo año fue incluido en los *Romans et Contes Philosophiques*. En diciembre de 1835 es publicado en *Le Livre Mystique*, una edición que incluye además *Louis Lambert* y *Séraphîta*. Finalmente, en 1840, es asumido por los *Études Philosophiques*.

El relato, que en sus inicios se sumerge en una atmósfera fantástica en torno al anonimato de los dos proscritos, ofrece después una exposición de las doctrinas iluministas del momento de las que, como sabemos, Balzac era simpatizante. Éste resume su interpretación personal de los postulados swedenborgianos y martinistas en la charla que imparte Sigier, un doctor en Teología mística de la Edad Media, del que el autor habría tenido noticia por su contacto con los iluministas, o quizás a través de Dante Alighieri – uno de los proscritos del texto –, ya que el poeta italiano lo menciona en su *Divina Comedia* (*Paraíso*, canto X, versos 133-138). En cualquier caso, las fuentes que inspiraron a Balzac a utilizar literariamente este personaje histórico no están claras.

La acción se desarrolla en París, en una tarde-noche del mes de abril del año 1308. Joseph Tirechair, que trabaja como guardia en la ciudad, y su mujer Jacqueline, lavandera del cabildo de Notre-Dame, viven en la orilla del Sena, junto a la catedral, en una casa, de la que tienen alquiladas dos habitaciones. Dichas habitaciones están ocupadas por dos amigos de los que Tirechair desconfía mucho, un joven, llamado Godefroid, y un viejo del que sospecha que hace brujería. Los extraños hábitos de estos dos

individuos, su aspecto físico, todo en ellos es inquietante. En la casa trabaja también una desconocida, que ayuda a Jacqueline a lavar y preparar la ropa. Jacqueline confiesa a su marido que, en realidad, esta mujer le paga un dinero por venir a casa para ver y estar cerca del joven inquilino. Tirechair está decidido a denunciar por brujería a los dos individuos, pero la desconocida le revela su identidad, afirma que es la condesa Mahaut, y le amenaza de muerte para que no los delate, ni hable de su presencia en la casa. Los dos inquilinos salen de la casa a las seis. La condesa, acompañada por Jacqueline, aprovecha su ausencia para registrar la habitación de Godefroid. Descubre un documento en el que está escrito "Godefroid, comte de Gand", y, emocionada, abandona la casa. Los dos inquilinos asisten a la lección magistral que imparte, ante un numeroso y variado público, el ilustre Sigier, doctor en Teología mística de la Universidad de París. Como el amigo de Godefroid había defendido una muy buena Tesis en la Sorbona recientemente, Sigier lo reconoce y le busca aposento cerca de su tribuna. Todo el mundo en la sala reconoce al anciano y aprueba este gesto. En su discurso, el doctor Sigier se refiere a toda una serie de ideas místicas que, según afirma el autor-narrador, han pervivido con el paso del tiempo hasta llegar a sus herederos más modernos, los impulsores del movimiento iluminista. Cuando termina la charla, tras despedirse de Sigier, Godefroid y su amigo vuelven a la casa donde se hospedan. En el trayecto ambos expresan sus sentimientos más profundos, revelándose como dos seres muy especiales. El anciano confiesa que es un proscrito, un expatriado que ha tenido que abandonar su país, dejando allí a sus seres queridos. Godefroid, también echa de menos otra patria, la patria celestial. Este deseo del joven por alcanzar la comunión absoluta con Dios hace que, a medianoche, intente, sin éxito,

suicidarse con una cuerda colgada del techo. El anciano acude rápidamente cuando escucha en la habitación de al lado el golpe del cuerpo en el suelo. Este hecho da pie para que los dos amigos continúen desnudando sus almas en una mística conversación sobre Dios y el más allá, interrumpida cuando de repente se presenta en la habitación un soldado que anuncia al anciano que ya puede volver a su patria, Florencia. La incógnita en torno a la identidad del anciano se despeja: es Dante Alighieri. Por su parte, Godefroid también recibe su buena noticia, pues la condesa de Mahaut, que también acude en ese momento, le desvela que ella es su madre.

Le Chef-d'œuvre inconnu (1831):

Este relato fue publicado por primera vez en julio de 1831, en *L'Artiste*. En septiembre de ese año aparece en la edición de los *Romans et Contes Philosophiques* y, en julio del año siguiente, en los *Contes Philosophiques*. Finalmente, en 1837 queda integrado en los *Études Philosophiques*.

La obra forma parte, junto con *Gambara* y *Massimilla Doni* – dedicadas a la música –, de una trilogía sobre la introspección de la creación artística y es una manifestación más de la teoría balzaquiana del poder destructor del pensamiento, en este caso aplicado al arte.

Frenhofer encarna al artista que busca la verdad a través del arte. Para él la imitación perfecta en pintura no es una mera ilusión, sino que da lugar al nacimiento de una nueva criatura, que no es simple copia de la naturaleza y que tiene vida propia. Ello explica que, en la genialidad creativa de este personaje, la belleza femenina que intenta reproducir en el

cuadro cuya ejecución ha consumido diez años de su vida, haya cobrado vida propia.

La historia comienza una fría mañana de diciembre del año 1612, cuando un joven espera en la puerta del taller parisino de Porbus, el pintor de corte de Enrique IV. El joven anhela entrar, pero no se decide. Finalmente, aprovecha la llegada de un viejo, amigo de Porbus, para introducirse con él en el taller. El anciano es un pintor llamado Frenhofer como más tarde revela Porbus. El joven asiste, en segundo plano, a una conversación entre los dos amigos, en el curso de la cual Frenhofer hace doctos comentarios a propósito de un bello cuadro, *Marie l'Égyptienne*, que Porbus acaba de pintar para la corte. El pintor elogia el cuadro, pero opina que está incompleto, que le falta vida. El joven, que hasta el momento había permanecido callado, interviene y afirma que el cuadro es sublime. Desvela a continuación su identidad cuando Porbus le entrega papel y lápiz para que demuestre que entiende de pintura. El joven copia la figura del cuadro y firma el dibujo como Nicolas Poussin. Frenhofer retoca entonces el cuadro de su amigo. Cuando acaba, tanto Poussin como Porbus quedan admirados por la perfección de la obra. El viejo pintor los invita a comer a casa. Ya en ella, Poussin admira un *Adam*, un cuadro de Mabuse, antiguo maestro de Frenhofer, que piensa que la pintura tiene defectos. Porbus le pide entonces que le muestre su obra maestra, un retrato femenino que Frenhofer llama "ma Cathériene Lescault". Lleva diez años trabajando en dicha obra, intentando sin éxito plasmar la belleza perfecta. Nadie ha podido contemplar el cuadro y Frenhofer se niega a que Porbus y Poussin lo vean. El pintor confiesa que no ha encontrado aún una belleza femenina cuya perfección le pueda servir de modelo. Frenhofer entra entonces en un estado de ensoñación y el joven quiere

aprovechar la ocasión para entrar en el taller y ver el misterioso cuadro, pero está cerrado. Pussin y Porbus abandonan la casa del viejo pintor. Pussin le propone a su amante, Gillette, que pose como modelo para que Frenhofer acabe su obra. La muchacha, tras dudarlo, acepta. Pasados tres meses, Porbus regresa a casa de Frenhofer y lo encuentra sumido en un profundo abatimiento, pues, por un momento, se había hecho la falsa ilusión de que su cuadro estaba terminado. Porbus le anuncia que Poussin ha encontrado una mujer de belleza ideal que puede posar para él como modelo, pero a cambio tendrá que dejarles ver el cuadro. Para Frenhofer la mujer que lleva diez años intentando pintar tiene vida propia y se niega a mostrarla a ojos ajenos. Sin embargo, no le queda más remedio que aceptar cuando contempla la hermosura de Gillette. La muchacha posa y Frenhofer acaba por fin el cuadro. Cuando lo muestra Pussin y Porbus no ven nada, sólo un amasijo de colores y, en una esquina, un pie de una perfección exquisita. Este pie es la única parte del cuadro que había conseguido escapar a la progresiva destrucción que el pintor había estado llevando a cabo sobre su obra, creyendo todo lo contrario, que la perfeccionaba. Frenhofer se resiste a creer que haya pasado diez años estropeando la que creía era su obra maestra. Al día siguiente, cuando Porbus vuelve a ver a su amigo, se entera de que éste ha quemado sus cuadros y se ha suicidado⁸.

L'Auberge Rogue (1831):

⁸ La edición de Isabelle Tournier que manejamos reproduce la versión original de 1831. El suicidio del pintor y la destrucción de sus cuadros fueron añadidos por Balzac en 1837. El cambio nos parece importante y hemos considerado oportuno recogerlo en nuestro resumen.

La obra se publicó por primera vez en la *Revue de Paris*, en agosto de 1831. En octubre del año siguiente aparece incluida en los *Nouveaux Contes Philosophiques*. En julio de 1837 el texto se incorpora a los *Études Philosophiques*.

L'Auberge Rouge es fruto, como otros relatos que integran este corpus, del interés de Balzac por los temas relacionados con la actividad cerebral humana y sus patologías. Al igual que *Maître Cornélius*, el texto expone un nuevo caso de sonambulismo, éste con consecuencias homicidas⁹.

Se trata de un relato que responde plenamente al fantástico balzaquiano, ya que tras el extraño caso expuesto, un crimen concebido por una persona y cometido por otra distinta, se halla una vez más la teoría de Balzac del poder del pensamiento como fluido autónomo que produce sus propios efectos reales. La materialidad de los pensamientos producidos por el intelecto explica que la idea del crimen concebida por Prosper Magnan pase a su amigo y termine haciendo que éste lleve a cabo el asesinato. Por eso, consumado el asesinato, Prosper Magnan exclama: “C’est déjà [...] une punition de mes pensées...” (Balzac, 2005: I, 923).

En la historia, construida siguiendo la técnica del “récit encadré”, aparece un primer personaje narrador, que asiste como invitado a la cena

⁹ Balzac se inspiró en una anécdota contada por Nodier para construir la trama de *L'Auberge Rouge*, pues ambos autores compartieron una misma inquietud por los fenómenos relacionados con los sueños. En su artículo *De Quelques Phénomènes du Sommeil* (*Revue de Paris*, febrero de 1831), Nodier relata un caso de sonambulismo, del que, según cuenta, tuvo conocimiento directo. Explica que, en un viaje a Baviera, conoció a un pintor que padecía graves crisis de sonambulismo. Una noche tuvieron que compartir la misma cama y el pintor le pidió que lo atara de pies y manos, confesándole el grave trastorno que padecía: tiempo atrás, una noche, bajo los efectos del sonambulismo, se había comido a su mujer, que acababa de morir a su lado, y temía volver a cometer algo parecido. Este suceso sirvió de fuente a Balzac para escribir *L'Auberge Rouge*, cuyo protagonista padece una patología similar.

que un banquero parisino ofrece en honor de M. Hermann, un amigo alemán. La hija del anfitrión pide a M. Hermann que cuente una historia alemana que les haga sentir miedo. El invitado, segundo narrador, relata entonces un crimen que ocurrió en 1799: Dos jóvenes militares franceses, Prosper Magnan y otro muchacho que decide llamar Wilhem, pues no se acuerda de su nombre, se hospedaron en una posada de Andernach, a orillas del Rin. A la copiosa cena que el dueño del local les ofrece se une un negociante, Walhenfer, que también quiere pasar allí la noche. Pero no quedan habitaciones libres y los jóvenes militares ofrecen al comerciante la posibilidad de dormir en su habitación. Walhenfer confiesa que lleva una maleta con oro y diamantes, pero confía en los jóvenes y acepta su generoso gesto. Mientras los demás duermen, Prosper Magnan concibe la idea de matar al negociante y huir con la maleta, pero en el último momento desiste. Consigue dormirse, pero, a la mañana siguiente, Walhenfer aparece asesinado. Wilhem ha huido y las pruebas parecen incriminar a Prosper Magnan, quien asegura ser inocente, pero acabará siendo ejecutado. Al final esta historia termina vinculada a la historia marco, ya que, el verdadero asesino, el amigo que se había dado a la fuga, resulta ser uno de los invitados a la cena, M. Mauricey, quien había venido dando muestras de un nerviosismo creciente a medida que se iban conociendo detalles de la historia de Prosper Magnan, sobre todo cuando M. Hermann se acuerda del nombre del joven que había huído. Se llamaba Frédéric, como M. Mauricey. Este detalle y otros pasan desapercibidos al personaje-narrador y a otra de las invitadas, que están seguros de que el asesino está entre ellos. A consecuencia de la tensión acumulada M. Mauricey sufre una violenta crisis nerviosa y abandona la fiesta acompañado por su hija Joséphine. Finalmente muere. Al narrador,

enamorado de Joséphine, le asaltan entonces grandes dudas sobre si debe casarse o no con ella, ya que su fortuna está manchada por la sangre de un crimen impune.

L'Église (1831):

Este texto surge de la fusión de dos narraciones fantásticas muy breves: *Zéro*, publicado en octubre de 1830 en *La Silhouette*, y *La Danse des Pierres*, publicado en diciembre del mismo año en *La Caricature*.

La primera edición de *L'Église* data de noviembre de 1831, cuando aparece incluido en los *Romans et Contes Philosophiques*. En junio de 1832 vuelve a ser publicado en los *Contes Philosophiques*. En noviembre de 1836 aparece formando parte de los *Études Philosophiques*¹⁰.

A partir de 1845 el texto pierde su autonomía, al fusionarse con *Jésus-Christ en Flandre*. Por tanto, ha sido esta obra la que, ampliada con la adición de *L'Église*, ha permanecido finalmente en *La Comédie Humaine*.

Sin embargo, hemos decidido incluir en el corpus sólo *L'Église* y desechar tanto la versión ampliada *Jésus-Christ en Flandre*, de 1845, como la primitiva, que data, como *L'Église*, de 1831. El motivo es fácil de adivinar: por el tipo de personaje y acontecimiento que pone en escena, Jesucristo

¹⁰ El análisis de los textos, *Zéro* y *La Danse des Pierres*, su fusión en *L'Église*, y, más tarde, la integración de este relato en *Jésus-Christ en Flandre*, revela un cambio profundo en las convicciones religiosas de Balzac. El hecho que marcó el punto de inflexión en su actitud fue el saqueo a que fueron sometidos varios edificios eclesiásticos –el arzobispado de París entre ellos– por las enfervorecidas masas populares, en febrero de 1831. El escritor temió que el exilio de Carlos X y la consiguiente desaparición del absolutismo regio – que consideraba necesario para el progreso de la nación –, y el advenimiento de la clase burguesa, pudieran truncar su triunfo. Por tanto, frente al anticlericalismo mostrado, en 1830, en *Zéro* y *La Danse de Pierres*, Balzac evoluciona a partir de 1831, con *L'Église*, hacia un acercamiento a la institución católica. En una magnífica edición crítica, Jean Pommier (1947) ha analizado detalladamente los cambios operados en los textos, poniendo de relieve el alcance ideológico de los mismos. Similar es el estudio llevado a cabo por Castex (1987: 188-194). A estos trabajos remitimos para un análisis en profundidad.

caminando sobre las aguas, *Jésus-Christ en Flandre* no es un relato de tipo fantástico, que pueda despertar duda, miedo, angustia, en el lector. Es más bien un texto de tipo legendario, con un claro mensaje moralizador, que pretende mover y conmover la conciencia del lector¹¹.

L'Église cuenta las alucinaciones que sufre un personaje que es, a la vez, narrador de su propia experiencia. Sumido en un profundo abatimiento, este personaje se refugia en la catedral en Saint-Gatien de Tours, donde sufre una alucinación: cree ver agitarse frenéticamente ante sus ojos las columnas y paredes del edificio. Una anciana misteriosa despierta al personaje-narrador de su alucinación y lo invita a que la siga hasta su lúgubre morada. Ya en su casa, por los restos de un pasado esplendoroso, la decrepita y solitaria mujer es identificada por el personaje como la maltrecha Iglesia Católica, aunque en ningún momento se la menciona directamente. El personaje dirige duras críticas al ente alegórico: le acusa de haber sucumbido a los intereses y pasiones humanas y de no haber cumplido con la función que tenía encomendada. Ante los insultos recibidos, la horrible figura recupera ahora los encantos perdidos y se metamorfosea en un ser angelical ante su interlocutor, que puede admirar momentáneamente la riqueza cultural e intelectual de que fue depositaria la Iglesia en sus tiempos de esplendor. Además, interpela al personaje para pedirle que la socorra, pero esta petición de ayuda no obtiene

¹¹ *Jésus-Christ en Flandre* muestra, como afirma Castex, "l'idée chrétienne dans toute la force de sa vertu primitive" (1987: 193): Un grupo de personas viajan en una barca, al anochecer, desde la isla de Cadzant a Ostende, en la costa de Flandes. El grupo está dividido: en un lado de la barca están los burgueses y los nobles y, separados de éstos, los pobres y humildes, a los cuales se suma un personaje enigmático, tras haber sido rechazado por aquéllos. En mitad de la travesía se desata una fuerte tormenta que hace naufragar la barca. Sólo se salvan los humildes, que, con una fe firme y sincera en Dios, creen en la palabra del desconocido, que finalmente resulta ser Jesucristo. Todos siguen al

respuesta. Al final todo resulta ser un sueño, incluida esta experiencia vivida por el personaje fuera de la catedral.

Maître Cornélius (1831):

Este texto fue publicado por primera vez en la *Revue de Paris*, en diciembre de 1831. Unos meses después, en septiembre de 1832, fue incluido en la edición colectiva *Nouveaux Contes Philosophiques*, para finalmente quedar integrado, a partir de 1836, en los *Études Philosophiques*.

Como *Adieu*, este relato responde a la curiosidad de Balzac por las enfermedades mentales. En este caso, la patología expuesta es el sonambulismo. El personaje-fenómeno, Cornélius, es un individuo que mientras duerme se roba a sí mismo el tesoro que guarda en su casa. Como “estudio filosófico”, la obra no deja de ser también una representación de la teoría balzaquiana de la fuerza destructora del pensamiento: “C’est l’idée Avarice tuant l’avare dans la personne du vieil argentier” (Balzac, 1979: X, 1215).

La historia comienza el día de Todos los Santos del año 1479, en la catedral de Tours. El viejo conde de Saint-Vallier y su mujer, María, hija ilegítima de Luis XI, asisten a la misa que está a punto de terminar. Aprovechando el tumulto de la salida, el joven amante de ésta, Georges d’Estouteville, sobrino del balletero mayor, la arranca de los brazos del conde y la mete de nuevo en una capilla de la catedral. Ella teme las duras represalias de su celoso y tiránico marido, pero el joven lo ha arreglado todo para que el marido no sospeche nada. El joven le explica que, esa misma noche se va a ofrecer como aprendiz del tesorero del rey, el señor

enigmático personaje andando sobre las aguas hasta que alcanzan la costa. Por el contrario, el materialismo y la incredulidad arrastran al fondo del mar a los ricos.

Cornélius, pues la casa de éste, conocida como “la Malemaison”, está pegada a la suya y desde allí lo tendrá fácil para saltar y verla. Pero la idea entraña mucho peligro. El anciano Cornélius, protegido de Luis XI, vive con su hermana, también mayor, y es un hombre muy temido, ya que todos sus sucesivos aprendices habían sido acusados por él de haberle robado algo de su fortuna, acusación por la cual éstos habían sido ahorcados. Se trata, pues, de un avaro enfermizo, marginado socialmente debido al rechazo y al miedo provocados por las muertes de los jóvenes que habían trabajado en su casa.

Disfrazado con una miserable vestimenta para ocultar su origen noble, y adoptando el falso nombre de Philippe Goulenoire, Georges pide finalmente ser admitido como aprendiz tras dudarlo mucho. Cornélius acepta que duerma esa noche en su casa mientras decide si lo admite o no. Lo encierra bajo llave, pero, con ayuda de un puñal, el joven consigue abrir la cerradura y escapar a medianoche, aunque está a punto de ser descubierto por el viejo avaro que se pasea despierto por la casa. Philippe consigue su objetivo y ve a su amada, pero el viejo avaro encuentra un tornillo de la cerradura y descubre que se ha escapado. Cornélius acusa entonces al joven ante el rey de haber robado unas valiosas joyas en complot con otros individuos que lo esperaban fuera de la casa, ya que hay testigos que aseguran haberlo visto andando por los tejados. Georges es detenido, pero la condesa ha enviado una carta a su padre en la que le dice que tiene que hablar con él. El rey recibe en palacio a su hija, acompañada por su marido. A solas, María le asegura a su padre que el joven detenido es inocente y le explica el motivo. El rey entonces decide resolver en persona el misterio que envuelve a la casa de Cornélius. Se desplaza hasta ella y comprueba que no hay signos de violencia en las

cerraduras y que todo apunta a que el joven sospechoso no ha sido el autor del robo. Para descubrir al ladrón, ordena que esparzan harina en el suelo de la dependencia donde está guardado el tesoro y pide a sus soldados que vigilen durante toda la noche cualquier movimiento extraño en la casa. A la mañana siguiente el rey comprueba que alguien ha vuelto a entrar en la habitación porque existen unas huellas en el suelo, sin embargo las cerraduras no han sido forzadas. Pero el misterio se resuelve, ya que las huellas coinciden con las del zapato de Cornélius. Además los vigilantes afirman que, por la noche, lo han visto descender como un gato por las paredes. El médico del rey explica que Cornélius padece sonambulismo, patología que le hace actuar dormido como si estuviera despierto. Si cuando está despierto le surge el temor de que alguien pueda robarle, por la noche, cuando está dormido, ese pensamiento cobra vida y es el propio anciano el que lleva a cabo la idea concebida en estado consciente. La hermana de Cornélius muere a causa de la conmoción al conocer la verdad. Se extiende entonces el rumor de que ha sido ella la responsable de los robos y de que ha sido ajusticiada por ello. Esto evita que el avaro sea linchado por los vecinos por las injustas muertes que ha provocado. Pero, ¿dónde está lo robado? Imposible el saberlo, ya que los sonámbulos no recuerdan nada de lo que han hecho mientras estaban dormidos. El avaro se obsesiona con la idea de encontrar a toda costa el lugar donde ha escondido el tesoro, y, ante el temor de que el rey o el médico, que son quienes conocen su secreta enfermedad, puedan seguirlo mientras duerme y lo descubran, llega incluso a tomar narcóticos para no dormir durante varias noches. Al final este estado de excitación interior lo conduce a la muerte. El fallecimiento casi simultáneo del rey deja vía libre al pueblo para saquear la casa de Cornélius.

Le Dôme des Invalides (1831):

Se trata de un texto muy breve que tuvo una primera y única publicación en los *Annales Romantiques*, "Recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine", en diciembre de 1831. Se trata, pues, de un relato que no pasó a formar parte de *La Comédie Humaine*.

Al igual que *L'Église*, esta obrita expone un episodio alucinatorio - los protagonistas "sueñan despiertos" - y es otra manifestación de la curiosidad del autor por los misterios de la vida cerebral. Un personaje-narrador anónimo cuenta lo que le sucedió, entre las cuatro y las cinco de la mañana, al salir de una velada en casa del barón Wether¹² y tomar la dirección de los Inválidos. La cena había sido copiosa y había estado regada con buen vino, y, al terminar, el anfitrión había tocado un instrumento alemán, cuya música lo había sumergido en un estado de ensoñación. Marcada su ruta, pues, hacia los Inválidos, el personaje ve de repente que la cúpula de este edificio se dirige hacia él y lo sigue. El personaje se preocupa y le asaltan dudas si el monumento no deja de perseguirlo: ¿Cómo entraría en su casa? ¿Dónde lo pondría?, causaría muchos desperfectos en las calles,... Las gentes que pasaban por la calle reían al verlo. El personaje cree que tiene un poder extraordinario para atraer hacia sí las cúpulas y abolir las leyes del espacio y del tiempo. En ese momento un coche de caballos choca con la cúpula, que no puede esquivarlo y se desintegra en mil pedazos. Pero sus fragmentos comienzan

¹² Según los críticos de la edición de la Pléiade, "cette fantaisie semble bien avoir pour origine une expérience personnelle, le souvenir d'un déjeuner au cour duquel Balzac, invité par Philarète Chasles dans son nouveau logis de la rue du Bac, oublia sa sobriété habituelle" (Balzac, 1996: II, 1765).

a unirse de nuevo. El personaje despierta entonces de su ensoñación y se da cuenta de que está junto a los Inválidos y que la cúpula está en su sitio. Afirma que debía de ir borracho.

Le Grand d'Espagne (1832):

Este texto, que no pertenece a *La Comédie Humaine*, es fruto, junto con *Une conversation entre onze heures et minuit*, de la colaboración que Balzac prestó a una antología de diez obras, que se publicó, en enero de 1832, con el título *Contes Bruns*, en la que también intervinieron Philarète Chasles y Charles Rabou.

Incorporando algunos elementos góticos, el relato participa de la estética de lo fantástico, aunque se desvía de la perspectiva balzaquiana estrictamente filosófica.

La historia arranca en Tours y es narrada por un personaje que se identifica como perteneciente a la expedición que Luis XVIII organizó para acudir en ayuda del rey español Fernando VII, en 1823-1824. La víspera de su partida, asiste a una velada, donde, en una conversación sobre España, un desconocido cuenta un suceso. El narrador reproduce esta historia, depurada - avisa al lector - de digresiones inútiles. Se inicia así un "récit encadré", que tiene como marco España, en los años de la ocupación napoleónica. Como se comprobará, este segundo relato, anterior en el tiempo, contiene muchos elementos que se repiten en el relato marco, quince años posterior. Para empezar, la historia central se inicia, como el relato marco, con una fiesta, en este caso la que ofrecen las autoridades francesas en Madrid, y a la que están invitados los españoles más influyentes de la recién ocupada capital. Y también tiene lugar una conversación entre varios cargos militares, uno de los cuales, un cirujano,

anuncia que ha pedido que lo trasladen fuera de España, pues tiene miedo, no se siente seguro, y, además, se ha visto envuelto en un turbio asunto. A instancias de sus interlocutores, y creyendo que ningún español lo escucha, cuenta lo que le ha sucedido: seis días antes, por la noche, fue raptado por dos desconocidos encapuchados para asistir un parto. Se trataba de una mujer de buena posición que había conseguido ocultar el embarazo a su celoso marido. Los raptadores eran la doncella y el amante de la parturienta. Con los ojos vendados para que no reconociera el lugar, y con tremendo sigilo para no despertar al marido, el médico cuenta que fue introducido en la casa, envuelto en el más absoluto misterio. Una vez ante la mujer tampoco pudo reconocerla porque su cara estaba tapada por un velo. El feto nació muerto. Antes de abandonar el palacio, la doncella se quitó a escondidas la máscara y el médico pudo contemplar un rostro muy bello. Así mismo, puede intuir el lector que el amante debía de ser un alto cargo eclesiástico, pues, cuando ya estaban en la calle, dice el médico que éste le puso un anillo en los labios. Sólo hay un detalle que le permitiría reconocer a la mujer que había asistido, un antojo, una especie de gruesa lenteja cubierta de pelos que tenía en el brazo.

Acabado su relato, el médico se queda petrificado cuando advierte que un español, cuya mirada de fuego brilla en la oscuridad, lo ha escuchado todo. Éste es perseguido, pero consigue escapar. El médico teme por su vida y quiere abandonar España cuanto antes. Dos días después, la doncella viene a prevenirlo del peligro que corre. Ella ha sido envenenada y muere ante sus ojos. Esa misma noche el desconocido de extraña mirada, que resulta ser el marido de la adúltera, aparece en casa del cirujano y, tras mostrarle un brazo cortado con el mismo antojo que había advertido la noche del parto, lo apuñala. Así acaba el relato central.

Volvemos a la fiesta de Tours, quince años después. A los interlocutores les cuesta creer esta historia, ya que ni el cirujano, ni el español podrían habérsela contado al sujeto que la ha hecho pública. Éste descubre finalmente su identidad: él es el médico cirujano, que milagrosamente había conseguido salvar su vida tras la fatal puñalada. El mismo personaje cuenta, pues, dos veces la misma historia, en el relato marco y en el relato central. Hasta tal punto la historia central se repite en la historia marco que, el enigmático español vuelve a aparecer en Tours. Éste se presenta en la fiesta, acompañado de su esposa, cuyo brazo derecho carece de movilidad. El misterioso personaje de mirada de fuego resulta ser un afrancesado, grande de España. El cirujano, aterrorizado desaparece.

Melmoth Réconcilié (1835):

Este relato fue publicado por primera vez en junio de 1835, en el *Livre des Conteurs*. En septiembre de 1836 quedó integrado en los *Études philosophiques*.

Está inspirado en *Melmoth el Errabundo* que el inglés Charles Robert Maturin había publicado en 1820, y que fue el último gran exponente de la novela gótica, aunque, por su tardía aparición no tuvo el éxito de otras obras anteriores como *Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe o *El Monje* (1796) de Lewis.

Melmoth es un personaje que encarna el tema mítico de la venta del alma al diablo, a cambio de recibir poderes sobrenaturales. El Melmoth de Maturin muere sin salvarse ya que fracasa en sus múltiples intentos por transmitir su pacto infernal a otro individuo que quiera suplantarlo.

Balzac, por su parte, obvia esta muerte de Melmoth y lo traslada al París de la Restauración¹³, en busca de una nueva víctima que acepte venderle su alma a cambio de sus poderes. En esta ocasión la encuentra fácilmente. Se trata de Rodolphe Castanier, cajero de un banco parisino, que se ha ido endeudando poco a poco para satisfacer los caprichos de su amante y que, en una situación desesperada, decide robar el banco en que trabaja y huir al extranjero. Cuando las oficinas bancarias ya están cerradas y sin que Castanier pueda explicarse como ha entrado, Melmoth se presenta para cobrar una letra de cambio. El cajero inquietado por el fuego que despide la mirada del desconocido realiza la operación solicitada por éste, que desaparece misteriosamente. Castanier se va a casa con el dinero robado y con una carta de crédito falsificada para cobrarla cuando esté fuera de Francia. En su discurrir nocturno por los bulevares parisinos, es abordado en varias ocasiones por Melmoth, quien, por lo que le oye decir, parece conocer su delito. Castanier y su amante asisten a una representación teatral, pero la obra que el cajero ve no es la anunciada. Por el escenario pasan una serie de escenas en las que Castanier puede ver su futuro: descubre que su mujer tiene un amante y que será condenado a veinte años de trabajos forzados por el intento de desfalco. El artífice de este prodigio es Melmoth, que ha querido mostrarle sus poderes sobrenaturales. Éste le desvela finalmente sus planes: le ofrece colmarlo de riquezas y transferirle sus dotes sobrenaturales a cambio de su alma. Ya en la calle, Melmoth vuelve a hacer gala de sus poderes haciendo que una

¹³ Moïse Le Yaouanc (Balzac, 1979: X, 334), en su introducción a *Melmoth Réconcilié* en la edición de La Pléiade, argumenta que aunque por las indicaciones temporales del texto los hechos se ubicarían en el año 1823, sin embargo, teniendo en cuenta otros datos que se facilitan en la narración, habría que situar la acción a finales de 1821, que paradójicamente es el año en que la obra inglesa fue traducida al francés.

lluviosa noche se convierta por unos instantes en un día de sol radiante. El cajero, aterrorizado, acepta finalmente el pacto infernal propuesto. A partir de este momento Castanier lo sabe todo y lo puede todo y, resueltos para siempre sus problemas económicos se sumerge en un disfrute orgiástico de sus poderes, dando rienda suelta a sus deseos. Sin embargo, pronto se cansa de esta vida depravada que no le satisface. Envidia la suerte corrida por Melmoth, cuando se entera de que ha conseguido salvar su alma y ha muerto arrepentido de sus pecados y con el consuelo de la fe divina. Desesperado, quiere entonces él también recuperar su alma, “reconciliarse” con Dios y alcanzar la felicidad celestial, que es la única verdadera. Se dirige a la Bolsa, donde propone sellar el pacto infernal a Valdenoir, que está al borde de la quiebra. De esta manera Castanier muere también “reconciliado” con Dios. A partir de este momento la acción se precipita: Valdenoir tiene la misma reacción de arrepentimiento de Melmoth y de Castanier, desencadenándose así una serie de pactos sucesivos, siempre con personas necesitadas de dinero. La maldición termina cuando un pasante de notario muere sin transmitir la fórmula.

2. Planteamiento de la investigación

Como vimos más arriba, a pesar de lo discutida que resulta su definición, lo fantástico puede ser considerado como género, en el sentido de que se admiten unas características generales de contenido y de forma que le son propias. Ya hemos visto que el sistema filosófico que emerge de las ficciones fantásticas balzaquianas es el rasgo que mejor las caracteriza,

pero eso no impide reconocer que dicha ideología se expresa en los textos a través de contenidos temáticos que no difieren de los comúnmente reconocidos como propios del modo fantástico - alucinaciones, sueños, posesiones diabólicas -. Ahora nos proponemos investigar las características formales que presenta el conjunto de relatos escogidos y determinar, al mismo tiempo, hasta qué punto Balzac se ajusta también, desde esta perspectiva, a los cánones estéticos que tradicionalmente se reconocen al modo fantástico. Para nuestro objetivo hemos aplicado el estudio de Joël Malrieu sobre la configuración estructural del texto fantástico, *Le Fantastique* (1992). La hipótesis de la que parte este crítico es la siguiente:

Si l'on admet l'existence d'un genre fantastique, il faut admettre en même temps que les œuvres regroupées sous cette étiquette présentent entre elles une réelle unité, d'ordre sémantique, stylistique ou structural.

Si cette unité existe, il doit être possible, en dépit des difficultés inhérentes à cette entreprise, de la dégager. Sinon, parler du fantastique revient à écrire sur du vent. (1992: 3)

Desechadas la aproximación semántica y estilística por su demostrada inoperatividad, para Malrieu “un examen systématique d'un corpus suffisamment étendu doit permettre de mettre à jour une structure formelle qui rende compte indifféremment, mais de façon précise et opératoire, de tous les récits fantastiques sans exception” (1992: 3). Partiendo, pues, de esta premisa, el análisis de un conjunto representativo de obras - del siglo XIX en su mayoría, pero ninguna de Balzac - le ha permitido extraer lo que él llama la “structure profonde” (1992: 3) del

relato fantástico, estableciendo así las líneas maestras que lo definen formalmente. Apoyándonos en este estudio, sin embargo nuestro método recorre el camino inverso, ya que comprobaremos hasta qué punto los rasgos estructurales reconocidos como propios de lo fantástico están presentes en los textos balzaquianos escogidos; así podremos concluir qué constantes formales es posible apreciar en el relato fantástico balzaquiano y en qué medida éstas siguen o se apartan de la estética del género.

Desde una concepción similar a la de Castex y de Amblard, vimos más arriba que para Malrieu "le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement" (1992: 48-49). A partir de esta definición, el crítico plantea una caracterización de lo fantástico en cuatro grandes categorías. En primer lugar, y puesto que parte de la lógica oposición personaje-fenómeno, estudia el tratamiento del personaje como elemento clave del texto fantástico; a continuación se centra en el otro gran eje sobre el que apoya lo fantástico, el fenómeno irracional y su relación con el personaje; en tercer lugar, analiza la función de los elementos espacio-temporales que intervienen; y, por último, contempla la estructura narratológica de este tipo de relatos.

Los personajes, los espacios, la descripción, el estilo balzaquianos – por citar sólo algunas – son cuestiones hartamente estudiadas y discutidas por la crítica. Es mucho lo que se ha escrito al respecto¹⁴ y, por ello, nuestro estudio no pretende volver a incidir sin más en lo que ya se ha dicho, sino

retomar este tipo de análisis desde otro enfoque, aplicándolo a la técnica compositiva inherente al relato breve de tipo fantástico.

2.1. Personaje versus fenómeno

Entre los elementos que entran en juego en la composición de un relato de ficción, ¿qué lugar ocupa el personaje? ¿Es éste un elemento de primer orden o secundario? Ésta es la diatriba que plantea Cantos Casenave:

Una de las primeras cuestiones que se plantea al estudioso de los textos narrativos es si está el personaje subordinado al acontecimiento, y, por tanto, simplemente debe ser considerado como un caso, o, por el contrario, el acontecimiento está subordinado al personaje, y así, el caso es uno de los medios de que dispone el narrador para ilustrar al personaje. (1998: 275)

Para Cantos Casenave “precisamente el problema radica ahí, en el planteamiento de esa cuestión de forma tan polarizada” (1998: 275) y hace balance de las posturas encontradas que mantiene parte de la crítica al respecto:

Tomachevski, Propp, Soriau y Greimas, entre otros, se decantaron por el estudio del personaje en cuanto que elemento subordinado a la trama. Todorov, al revisar los planteamientos de estos estudiosos, llega a la

¹⁴ Remitimos a las referencias bibliográficas.

conclusión de que, si bien es cierto que en algunas historias anecdóticas, o en los cuentos del Renacimiento, el personaje es secundario, esto no ocurre así en la mayor parte de las obras narrativas de la literatura occidental. (1998: 275)

Más allá de esta polémica, nosotros creemos, como Cantos Casenave, que “en realidad, toda historia verdaderamente narrativa necesita de personajes y de sucesos” (1998: 275), y que no tiene tanta importancia el hecho de plantear uno de estos dos elementos como subordinado al otro, pues lo dos se necesitan y se complementan. Similar opinión es la que mantiene Anderson Imbert:

Un cuento narra acciones. Siempre. Las acciones son llevadas a cabo por agentes. Siempre. No hay cuento sin acción ni acción sin agentes. [...] La trama está hecha con personajes que luchan con la naturaleza, con el ambiente, con las fuerzas sociales y económicas, con otros seres humanos y, en conflictos interiores, contra sí mismos. El carácter de esos personajes queda revelado por esa trama de acciones. Sin duda hay cuentos que interesan, unos más por la trama que determina la conducta del personaje, otros más por el carácter que prevalece sobre la trama, pero todo personaje actúa, toda acción depende de un personaje. (1996: 236)

Hablar de “personaje” en un texto literario implica que nos tengamos que referir al concepto de descripción o caracterización, ya que ésta es la que da volumen y vida al personaje dentro de la ficción. Es evidente que “las caracterizaciones de espacios, personajes, etc., han de relacionarse con la historia” (García de León, 2003: 12), su presencia dentro del relato no es gratuita, sino viene determinada por las

necesidades narrativas de lo que se cuenta. En este sentido, y en la línea de lo que venía diciendo a propósito de la interrelación trama-personaje, Anderson Imbert añade que:

La caracterización está al servicio de los valores narrativos del cuento, aunque a veces parezca que es más importante que la trama. [...] Es deseable que haya armonía entre el personaje y la acción, entre el arte de caracterizar y el arte de construir un argumento. La acción urde la trama al mismo tiempo que caracteriza al personaje. (1996: 237)

En el caso de los relatos fantásticos esa dependencia mutua es si cabe aún más acusada, pues, como hemos visto en la definición de Malrieu, el hecho extraordinario que se narra – que puede ser también un ente, un ser, en definitiva, un personaje misterioso – necesita de un personaje que lo perciba como tal dentro de la historia, ya sea como testigo o como conocedor privilegiado de lo acontecido, y en este punto la caracterización – física y psicológica – se convierte en una pieza clave del desarrollo de la acción narrativa.

Otra cuestión que consideramos importante plantear es la distinción entre persona y personaje. Es evidente que son dos elementos totalmente distintos:

Pues bien: dudo de que aun los lectores que creen en la existencia de seres sobrenaturales confundan en un cuento al personaje-diablo, al personaje-ángel o al personaje-fantasma con los diablos, ángeles y fantasmas que según ellos, los lectores, existen de verdad. Tampoco se le ocurrirá a nadie que un personaje-escoba o un personaje-perro se asemeje a una escoba

real o un perro real. Pero sí se le podría ocurrir a alguien que el personaje con figura de hombre se asemeja a una persona humana. [...]

Es grande la diferencia entre una persona y un personaje. De una persona real sabemos lo que inferimos por su conducta; o sabemos generalidades como que nace, respira, se alimenta, duerme, alterna con prójimos, ama, a veces se reproduce, lucha por la vida y muere. Del personaje ficticio sabemos lo que el cuentista quiere que sepamos. El cuentista crea al personaje como le da la gana. [...]

La caracterización consiste en hacernos creer que ese personaje ficticio recibe, como una persona real, estímulos de su medio y que responde a ellos, se lanza por un camino y tropieza con obstáculos, quiere esto y rechaza aquello, existe, vive. El personaje, en un cuento, es un ente formado con palabras; la persona, en cambio, está hecha de carne, hueso y alma, no de palabras. Con procedimientos verbales el cuentista se empeña en darnos la ilusión de una realidad no verbal. (Anderson Imbert, 1996: 238-241)

Sin embargo, la matización que introduce el crítico, “como una persona real”, nos pone en la pista de que no podemos negar que el personaje encierra un componente de realidad importante, pues forma parte de ese universo intradieгético que mimetiza el mundo real. Quizás por eso, “aún en el siglo XIX, no eran pocos los lectores que buceaban en las obras narrativas en busca de cualquier detalle que les permitiera descubrir quiénes de sus coetáneos aparecían retratados en las mismas” (Cantos Casenave, 1998: 276). El proceso de creación del personaje que describe Anderson Imbert podría aplicarse palabra por palabra al método que tradicionalmente la crítica ha atribuido a la praxis balzaquiana:

Por de pronto, el cuentista es una persona real que crea a un personaje a su imagen y semejanza. Se observa a sí mismo, observa a los vecinos, junta esas observaciones e imagina a un personaje que es como él y como sus vecinos. Un escritor, por imaginativo que sea, no puede renunciar ni a su condición humana ni dejar de percibir con sus órganos sensoriales ni abandonar el sistema. [...] Sea como fuere, ese escritor no podrá menos de proyectar su propia humanidad en los personajes que crea, no importa que éstos tengan forma de animales o de cosas inanimadas. En este sentido, y sólo en este sentido, se puede decir que un personaje se asemeja a una persona. Las leyes que gobiernan la real conducta humana valen, en general, para las que gobiernan la ficción. La sociedad imaginaria es como una sociedad real, y en su seno los personajes imaginarios reciben influencias, forman hábitos y cada voluntad se enfrenta a otra. Aunque el ser del personaje está hecho con letras sobre un papel, su naturaleza de Golem se nos muestra “como si” fuera una persona de verdad. (1996: 241)

En el caso de lo fantástico, sabemos que éste necesita una base realista que arrope el acontecimiento extraordinario que se cuenta; por ello, esa vinculación subyacente con el mundo real se torna ineludible para que lo irracional sea creíble – verosímil – ante el lector.

Cuando, como en nuestro caso, el estudio versa sobre textos breves, el personaje es un elemento al que se presta una atención secundaria:

Al considerarse que la pequeña dimensión del texto impide la construcción de un verdadero personaje, y que, todo lo más, con arte, se logra esbozar un buen “tipo”, no se atiende al análisis de los mismos. Efectivamente, como pone de manifiesto Florence Goyet en su estudio de la *nouvelle*, los críticos suelen hablar de la simplicidad de los géneros

breves, de su ausencia de retórica y del escaso interés de los personajes.
(Cantos Casenave, 1998: 276-277)

El principal escollo con que se tropieza la caracterización del personaje en el relato corto se sitúa en el plano psicológico, ya que la brevedad del texto hace complicado que se pueda desarrollar una evolución psicológica del mismo que lo aleje de las características de un personaje tipo. Sin embargo, Anderson Imbert considera que hay posibilidades de soslayar este obstáculo:

La brevedad del cuento no siempre da tiempo al narrador para que, con procedimientos indirectos, caracterice el desarrollo de una personalidad. De aquí que se haya dicho que los personajes de un cuento tienden a ser estáticos. Pero el narrador puede dar dinamismo a su personaje si lo muestra en el instante en que se descubre a sí mismo, en una crisis, y, después de la crisis, cuando ya no es el mismo. (1996: 244)

En el caso de Balzac, es de sobra sabida la importancia que éste concede a los elementos descriptivos, tanto en la presentación de personajes como de espacios. En realidad, no es sólo una característica de la narrativa balzaquiana, sino que “la descripción adquiere, a lo largo del siglo XIX, una nueva función explicativa y simbólica de la que carecía siglos atrás. Describir y retratar es, pues, una actividad discursiva propia del siglo” (Leguen, 1990: II, 29). Pero en Balzac, “el minucioso repertorio de detalles en el que se centra la descripción de personajes y espacios en la novela decimonónica” (García de León, 2003: 178) es si cabe aún más pronunciado. Se trata de una característica más del discutido estilo

balzaquiano, presente no sólo en su novela, sino en general en toda su obra, también en el relato corto. Por ello, en los textos que vamos a analizar podremos comprobar como, a pesar de su brevedad, la descripción – de personajes, pero también de espacios, de fenómenos psíquicos – sigue ocupando un lugar muy relevante.

Más allá de la simple acumulación de detalles, Poncin-Bar ha destacado el empleo recurrente por parte de Balzac de metáforas “materiales” en sus retratos. En su opinión, esta práctica proviene de su constante percepción fantástica de los personajes que pululan en *La Comédie humaine*:

On rencontre dans *La Comédie humaine* quantité d’images que l’on pourrait qualifier de “matérielles”. Sans doute ne forment-elles pas, lorsqu’on les groupe, un ensemble aussi cohérent que les métaphores animales qui s’ordonnent en un vrai bestiaire. Mais elles sont toujours vigoureuses et toujours étonnantes. Des plus fugitives aux plus élaborées, elles proviennent toutes d’une vue fantastique des personnages, et la plupart transfigurent définitivement ceux qu’elles qualifient. (1973: 279)

Para que entendamos a qué se refiere cuando habla de metáforas “materiales”, Poncin-Bar comienza su estudio poniendo los siguientes ejemplos:

Pour évoquer l’aspect bizarre du public des théâtres, en été, quand les loges sont privées de leurs brillants possesseurs, Balzac dit que les “hôtes hétéroclites que les habitués ne revoient plus (...) donnent au public l’air d’une tapisserie usée”; de même les hommes que l’on peut voir dans *Le*

Cabinet des Antiques offrent “les couleurs grises et fanées des vieilles tapisseries”. (1973: 279)

Creemos que el empleo de este tipo de imágenes no es sino una manifestación más del Balzac “visionnaire”, aquél que “dépasse les apparences physiques pour saisir la vie intérieure de ses personnages” (Picon, 1965: 10):

Certes, la perception que Balzac avait de la lutte qui se livre en tout homme entre la matière et l’esprit, sa science d’un combat spirituel qui est mené en pleine épaisseur de la chair, sa conviction qu’en cherchant les satisfactions les plus variées nous aspirons tous, inconsciemment, aux joies immatérielles de la connaissance, – toute cette sagesse balzacienne demeurerait incommunicable s’il n’avait à sa disposition, pour la manifester, les ressources immenses des signes concrets qu’il emprunte aux visages, aux gestes, aux habitudes des gens dans la rue. Mais ce n’est pas la précise description qu’il est capable de faire d’une démarche révélatrice, d’une physionomie parlante ou d’un vêtement trahissant son homme, qui fait de lui un tel maître de l’illusion romanesque. Pour que ces détails, – qui, lorsqu’on y regarde de près, sont souvent notés de façon beaucoup plus vague, plus sommaire qu’on ne croyait s’en souvenir, – s’imposent au lecteur et se mettent à vivre sous ses yeux “comme dans la réalité”, il faut qu’ils soient, comme la réalité précisément, les manifestations de quelque chose de plus intérieur qu’eux-mêmes. Les personnages de Balzac, leurs comportements, leurs propos, leur physiologie même, doivent cette extraordinaire intensité de présence à un feu caché, qui brûle au cœur du romancier avant d’enflammer ses créatures. Ils *n’existent* si fortement que parce qu’ils existent à la façon des

symboles, non point comme une matière qui ne signifierait qu'elle-même.
(Béguin, 1965: 37-38)

Junto a las metáforas “materiales”, Poncin-Bar hace referencia a las metáforas animales, también muy recurrentes en la narrativa balzaquiana. Para Thérien, que ha estudiado el significado de este otro tipo de metáforas en la obra de Balzac,

Fondées sur les sciences anthropologiques (Gall et Lavater), les sciences naturelles (Buffon, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire) et les sciences mystiques (Saint-Martin et Swedenborg), colorées et vivifiées par la tradition populaire (langue orale, conte, proverbe), la tradition culturelle (symbolique et héraldique) et la tradition littéraire (Rabelais et La Fontaine), les métaphores animales inscrivent dans le texte romanesque l'idée première de *La Comédie Humaine*: la comparaison entre l'Humanité et l'Animalité [...]. (1979: 193)

En efecto, en el “Avant-propos” de *La Comédie humaine*, Balzac aporta una reflexión que puede ayudarnos a entender el empleo de este tipo de metáforas. Adelantándose a los postulados naturalistas de la segunda mitad del siglo, el autor imprime a su obra una base científica, pues presenta *La Comédie humaine* como un estudio de las “especies” sociales, similar a los estudios científicos sobre las especies animales:

La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète,

un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société? (1976: I, 8)

Sin embargo, el motivo por el que hemos querido incidir en la presencia de este otro tipo de imágenes es porque, como en el caso de las metáforas "materiales", éstas son una manifestación más del carácter visionario que Balzac imprime, en general, a los personajes en buena parte de sus obras, no sólo en las fantásticas. Conocedor de las tesis iluministas y seguidor de la frenología y fisiognomía de Gall y Lavater, Balzac traspa el mero retrato físico o la descripción de objetos, y extrae los rasgos animalizantes que subyacen en cada individuo o cosa. En su estudio, Thérien no es ajeno a la importancia que tiene este tipo de metáforas desde el punto de vista de lo fantástico. Revela, pues, como con ellas, en cualquier obra – fantástica o realista –, Balzac puede ofrecer una visión fantástica del personaje, trasformando por completo la percepción que tiene el lector del mismo. Veamos, a modo de ejemplo, el análisis que hace del retrato de Michu, en *Une ténébreuse affaire*:

Parfaitement intégrés au caractère du roman, les portraits de Michu et de Lawrence de Cinq-Cygne participent en effet de ce que l'on pourrait appeler la rhétorique du roman-policier ou l'esthétique du mystère. Balzac veut nous faire croire que Michu est un traître, un homme dangereux, terrible: un tigre. D'abord le romancier appelle les lois

physiognomoniques et annonce, dès les premières lignes, la fin du roman. "Il y a des physionomies prophétiques [...]. Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque!". Ensuite, vient l'impression générale du corps, violente, sauvage, fauve, sinistre:

"Petit et gros, brusque et lesté comme un singe quoique d'un caractère calme, Michu avait une face blanche, injectée de sang, ramassée comme celle d'un Calmouque et à laquelle des cheveux rouges, crépus donnaient une expression sinistre."

Un élément important est déjà dégagé: le poil roux de Vautrin, là-bas caché sous la chemise, ici ostensiblement visible sur sa tête, rouge et crépu. Puis les yeux, jaunes et clairs, qui rappellent aussi ceux de Vautrin:

"Ses yeux jaunâtres et clairs offraient, comme ceux des tigres, une profondeur intérieure où le regard de qui l'examinait allait se perdre, sans y rencontrer de mouvement ni de chaleur. Fixes, lumineux et rigides, ces yeux finissaient par épouvanter."

On remarquera que la métaphore atteint ici au fantastique, les yeux de Michu suscitant l'épouvante. Enfin, les oreilles sont mobiles "comme celles des bêtes sauvages, toujours sur le qui-vive". Bref, Michu est une véritable bête, une bête sauvage: "Prompte chez cet homme, l'action devait desservir une pensée unique; de même que, chez les animaux, la vie est sans réflexion, au service de l'instinct." Le portrait de Michu annonce donc au lecteur la fin tragique de l'intendant, suggère le dénouement du récit, le tout masqué par le mystère et l'ambiguïté qui donnent au héros l'allure d'un traître. (1979: 198-199)

En cuanto a las descripciones de objetos Thérien señala que “les objets et les choses, et plus particulièrement les éléments du décor urbain, on trouvé dans la métaphore animale un élément important de signification: ils rejoignent tantôt sa fonction descriptive, tantôt sa fonction fantastique” (1979: 202-203).

Pero nuestro objetivo no es permanecer en el estudio de características generales que es posible rastrear en muchas de las obras de *La Comédie Humaine*, sino ceñirnos a los rasgos de los textos breves fantásticos de Balzac para ver en qué medida se ajustan a la estética del género fantástico. Por ello, en el binomio “personaje-fenómeno”, nos preguntamos cuáles son sus características desde el punto de vista de lo fantástico.

2.1.1. El personaje

Malrieu (1992: 53-76) estudia la evolución del personaje en el relato fantástico tipificando tres momentos: su situación de partida, su evolución y, por último, el desenlace de su conducta tras la confrontación con el fenómeno irracional.

En el arranque del relato, el personaje es un individuo que desarrolla una vida cotidiana como la de cualquier persona. Este rasgo viene impuesto por la necesidad que impone lo fantástico de crear una identificación entre lector y personaje, aquél tiene que verse reflejado en éste (Malrieu, 1992: 53-54).

Así, por ejemplo, en *Melmoth Réconcilié*, Castanier, es un simple cajero de banco. En *Adieu*, el marqués de Albon es juez y Philippe de Sucey, coronel del ejército imperial. Sin embargo, son presentados como dos personajes que practican una actividad recreativa de lo más normal como es la caza. En el momento de enfrentarse al fenómeno perturbador son sólo dos cazadores. El hecho de compartir una afición tan común facilita, pues, esa simpatía que debe existir entre personaje y lector.

Además, este carácter secundario - no por ello menos importante - del personaje testigo de los hechos extraordinarios se refleja en la elección del propio título de la obra, que suele hacer referencia al fenómeno y no al personaje (Malrieu, 1992: 54).

Balzac no es una excepción en este sentido, ya que los títulos de sus relatos no suelen hacer referencia a los personajes que se ven confrontados con lo sobrenatural. *L'Élixir de Longue vie*, *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* y *Le Dôme des Invalides* designan el fenómeno extraordinario en torno al cual gira la historia; *Adieu* no deja de ser también una manifestación del hecho perturbador, la locura de Julie; *Melmoth Réconcilié*, *Le Grand d'Espagne* y *Maître Cornélius*, *Les Procrits* son personajes, pero también fenómenos; *L'Auberge Rouge* es el nombre del lugar donde se produce el hecho irracional, un asesinato concebido mentalmente por una persona, pero ejecutado inconscientemente por otra. *L'Église* hace referencia al ente alegórico que surge en un momento alucinatorio, por tanto, este título también es proyección del fenómeno. Sólo *Sarrasine* hace referencia al personaje.

Por lo general, al personaje se le atribuye buen sentido y un marcado materialismo, rasgos que, en principio, le hacen incrédulo ante una posible manifestación de lo irracional; además goza de una buena

situación social y profesional¹⁵. Esta característica facilita también la identificación del lector con el personaje (Malrieu, 1992: 55).

Rodolphe Castanier, el personaje de *Melmoth Réconcilié*, es “le caissier d’une des plus fortes maisons de banque” (Balzac, 2006: II, 422). Esta ocupación profesional gira en torno al negocio del dinero, lo cual nos pone en la pista de un individuo muy apegado a lo material. Además, su reputación social y profesional es excelente y cuenta con la total confianza del barón de Nucingen:

Castanier, [...], inspirait au banquier une si grande confiance, qu’il dirigeait également les écritures du cabinet particulier situé derrière sa caisse et où descendait le baron par un escalier dérobé. Là se décidaient les affaires. (Balzac, 2006: II, 424)

Sin embargo, es precisamente esta confianza que tiene depositada en él el dueño del banco, la que le facilita las cosas para poder robar el dinero que necesita para hacer frente a su apurada situación económica.

Pero sobre todo Castanier es un hombre respetado porque cuenta también con el aval de un pasado militar muy honroso, que aún le acompaña:

La boutonnière du caissier était ornée du ruban de la Légion d’honneur, car il avait été chef d’escadron dans les Dragons sous l’Empereur. M. de Nucingen, fournisseur avant d’être banquier, ayant été jadis à même de connaître les sentiments de délicatesse de son caissier en le rencontrant

¹⁵ Para Malrieu (1992: 55), “il y a, au XIX^e siècle en particulier, mais encore au XX^e siècle, quoique de façon plus nuancée, un lien entre la situation socio-culturelle du personnage et le crédit qu’on lui accorde”.

dans une position élevée d'où le malheur l'avait fait descendre, y eut égard, en lui donnant cinq cents francs d'appointements par mois. [...] Cet ancien officier, nommé Castanier, avait le grade honoraire de colonel et deux mille quatre cents francs de retraite. (Balzac, 2006: II, 424)

En *Adieu*, ya hemos dicho que la afición a la caza de los personajes los aproxima a la cotidianeidad del lector, pero el ámbito profesional al que éstos pertenecen no es ocultado. Uno, juez, está ligado al mundo de la justicia, el otro, militar, al mundo castrense, dos terrenos donde la objetividad, el sentido del deber y el buen criterio son imprescindibles. Además, no cabe duda de su buena consideración social, ya que “tous deux étaient décorés de la rosette rouge, attribut des officiers de la Légion d'honneur” (Balzac, 2005: I, 518).

Sin embargo, a caballo entre nuestro mundo y el del fenómeno el personaje fantástico presenta una naturaleza dual, ya que, a pesar de su carácter ordinario, desde el punto de vista intelectual es superior y diferente al resto, y presenta cierta predisposición a la captación de lo irracional que los demás no poseen (Malrieu, 1992: 56).

El personaje-narrador de *L'Auberge Rouge* encarna muy bien esta característica, pues, en el inicio del relato, cuando el grupo de invitados está sentado a la mesa, es él quien percibe que Frédéric Mauricey esconde algo turbio tras un rostro un tanto extraño. Al final, se constata que tenía razón, ya que el personaje en cuestión es el autor de un asesinato que había quedado impune:

Alors, mon imagination fut frappée à l'aspect du convive qui se trouvait précisément en face de moi. C'était un homme de moyenne taille, assez

gras, rieur, ayant la tournure, les manières d'un agent de change retiré, mais d'un esprit fort ordinaire. Je ne l'avais pas encore remarqué.

En ce moment, sa figure, sans doute assombrie par un faux jour, me parut avoir changé de caractère: elle était devenue terreuse; des teintes violâtres la sillonnaient; et vous eussiez dit la tête cadavérique d'un agonissant. Immobile comme les personnages peints dans un Diorama, ses yeux hébétés restaient fixés sur les étincelantes facettes d'un bouchon de cristal, mais il ne les comptait certes pas; et semblait bien plutôt abîmé dans quelque contemplation fantastique de l'avenir ou du passé... Quand j'eus longtemps examiné cette face équivoque, elle me fit penser:

- Souffre-t-il? me dis-je. - A-t-il trop bu?... Est-il ruiné par la baisse des fonds publics?... Songe-t-il à jouer ses créanciers?... (Balzac, 2005: I, 909-910)

A pesar del materialismo en que vive envuelto Castanier, tanto en su trabajo como en su vida personal, y justo en el momento en que, arrastrado por ese materialismo, se halla falsificando la letra de cambio, se manifiesta en él un rasgo, una aptitud para tener presentimientos, que, de entrada, lo hace sensible y vulnerable a manifestaciones sobrenaturales como la que va a tener lugar justo después y que va a dar lugar a su primer contacto con el ente diabólico John Melmoth:

Au moment où il cherchait laquelle de toutes ces fausses signatures était la plus parfaitement imitée, il leva la tête comme s'il eût été piqué par une mouche en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur: *Tu n'es pas seul!* Et le faussaire vit derrière le grillage, à la chatière de sa caisse, un homme dont la respiration ne s'était pas fait entendre, qui lui

parut ne pas respirer et qui sans doute était entré par la porte du couloir que Castanier aperçut tout grande ouverte. (Balzac, 2006: II, 424)

Sin embargo, Aquilina, la mujer de Castanier, carece por completo de la predisposición natural de éste para captar lo fantástico. “Aquilina ne parut point surprise de voir Melmoth” (Balzac, 2006: II, 438), afirma el narrador cuando, en el teatro, obligado por el ente diabólico, el cajero tiene que presentarlo a su acompañante. Así, mientras Castanier sufre los envites del acoso alucinógeno de Melmoth, Aquilina, sentada a su lado, ríe y disfruta con la representación. Al salir del teatro, el personaje sigue padeciendo las visiones que le hace tener el fenómeno; Aquilina nota algo extraño en él, pero no sabe qué es.

En *Adieu*, la camaradería y el buen ambiente reinan en la conversación que los dos personajes mantienen en el inicio del relato, sin embargo, momentos antes de la manifestación de hecho extraordinario, sucede algo que, en cierto modo, parece mostrarlos predispuestos a la extraña experiencia que van a vivir. Un comentario del marqués de Albon – “Il faut que vous n’ayez jamais aimé” (Balzac, 2005: I, 518) – da pie al narrador para profundizar en aspectos íntimos de la psicología de los personajes que, de alguna manera, los singulariza y los hace especiales. Por un lado, se pone de relieve la tristeza y la pena que, por un posible amor frustrado, encierra el alma de Philippe, quien se sumerge en “une profonde rêverie” (Balzac, 2005: I, 519); también se incide en la facilidad del marqués de Albon para percibir el malestar de otra persona: “Monsieur d’Albon avait une de ces âmes délicates qui devinent un mal, une douleur, et ressentent vivement une commotion involontairement produite par une maladresse” (Balzac, 2005: I, 518). Su especial psicología

es, de alguna manera, la que explica que, en el espacio que acaban de descubrir, capten matices inquietantes que para otro tipo de personaje habrían pasado desapercibidos. Es eso lo que los hace distintos, su capacidad de captar el misterio que esconde la realidad más cotidiana y sentirse seducidos por ella:

- Au diable le dîner de Cassan!... s'écria le colonel. Restons ici. J'ai une envie d'enfant d'entrer dans cette singulière propriété. Les châssis des fenêtres sont peints en rouge. Il y a des filets rouges sur les moulures des portes et des volets. Il semble que ce soit la maison du diable. Il aura peut-être hérité des moines. - Allons, courons après la dame blanche et noire... Ici tout est romanesque. En avant!... (Balzac, 2005: I, 521)

Se trata además de un individuo solitario, que vive al margen de la sociedad¹⁶. Cuando excepcionalmente tiene una ocupación ésta suele casi siempre un trabajo que se requiere cierto aislamiento social - artista, estudiantes, sabio, religioso,...- (Malrieu, 1992: 57). Así, por ejemplo, los tres personajes que intervienen en *Le Chef-d' Œuvre Inconnu* son pintores. Porbus y Frenhofer viven solos. Aunque Poussin vive con una joven, sin embargo no parece escapar al deseo de vivir aislado del mundo, pues se hospeda en la última planta de un hostel parisino: "Montant avec une inquiète promptitude son misérable escalier, il parvint à une chambre

¹⁶ Afirma Malrieu que esta peculiaridad del personaje, su aislamiento social, es explicable dentro de la lógica interna que rige lo fantástico: "Si le personnage est à ce point privé de toute attache sociale, c'est parce que le fantastique envisage toujours un individu coupé de toute détermination extérieur, une sorte d'homme en soi. Le fantastique se présente comme une espèce de phénoménologie qui examine le développement d'une conscience abstraite face à une situation exceptionnelle" (1992: 57).

haute, située sous cette toiture en colombage, naïve et légère couverture des maisons du vieux Paris” (Balzac, 2005: I, 898).

El padre de don Juan, Bartholoméo Belvidéro, “réfugié dans l’aile la plus incommode de son palais, n’en sortait que très rarement; et don Juan lui-même ne pouvait pénétrer dans l’appartement de son père sans en avoir obtenu la permission” (Balzac, 2005: I, 610).

La profesión de cajero de banco de Castanier no parece que, en principio, pueda permitirle abstraerse del contacto social, sin embargo en el momento decisivo en que va a tener lugar la irrupción de lo irracional en su vida, se encuentra en la más absoluta soledad, asilado totalmente de cualquier mirada indiscreta:

La porte de la chambre, les murs de la chambre, les volets des fenêtres de la chambre, toute la chambre était garnie de feuilles en tôle de quatre lignes d’épaisseur, déguisées par une boiserie légère. Ces volets avaient été poussés, cette porte avait été fermée. Si jamais un homme put se croire dans une solitude profonde et loin de tous les regards, cet homme était le caissier de la maison Nucingen et compagnie, rue Saint-Lazare. Aussi le plus grand silence régnait-il dans cette cave de fer. (Balzac, 2006: II, 423)

Los personajes de *Adieu* también se hallan en una situación de soledad que los hace vulnerables a la irrupción de lo irracional. En este caso, se trata de un aislamiento social voluntario, impuesto no por el tipo de profesión que desempeñan, sino por el espacio en el que se han adentrado, un bosque en el que se han perdido. Pero el resultado es el mismo, están solos, aislados del mundo en un espacio tradicionalmente misterioso.

Por su parte, el personaje-narrador de *L'Église* se halla solo cuando sufre la alucinación, en una catedral, un espacio tradicionalmente ligado al recogimiento y al encuentro consigo mismo:

J'errais en pensant à un avenir douteux, à mes espérances déçues. En proie à ces idées funèbres, j'entrai machinalement dans la sombre cathédrale de Saint-Gatien, dont les tours grises m'apparaissaient alors comme des fantômes à travers la brume. (Balzac, 2005: I, 1051)

Al aislamiento social se añade el aislamiento afectivo. El personaje es casi siempre soltero. Lo fantástico surge en el binomio personaje-fenómeno del que queda excluido cualquier elemento extraño que pueda suponer un obstáculo, incluida la mujer (Malrieu, 1992: 58-59).

En la tradición literaria don Juan es un personaje mujeriego. En *L'Élixir de Longue Vie* sin embargo este rasgo queda en un plano muy secundario, apenas referido. Don Juan se casa, pero sólo cuando ya es mayor y la muerte se aproxima, pues para conquistar la inmortalidad necesitará tener a su lado a alguien de absoluta confianza que le aplique el elixir y quién mejor que un hijo. Por tanto, el matrimonio es para don Juan sólo el medio para conseguir el fin anhelado.

La relación de Frenhofer con el cuadro que desde hace diez años absorbe su genialidad artística también es muy significativa. El cuadro es, en realidad, la manifestación material del fenómeno, que, psicológicamente, se sustancia en la locura del pintor. Si hemos dicho que el personaje no suele estar casado, Frenhofer efectivamente no lo está; sólo en su delirio mental siente a la figura femenina representada en el cuadro como su mujer. La relación del personaje con el fenómeno, de Frenhofer

con su cuadro, se mantiene, pues, al margen de cualquier elemento que pueda perturbarla:

- Comment!... s'écria-t-il en fin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse!... déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur?... Mais ce serait une horrible prostitution!... Voilà dix ans que je vis avec cette femme! Elle est à moi, à moi seul!... Elle m'aime. (Balzac, 2005: I, 901)

Desde el momento en que otros ojos distintos a los del pintor contemplan el cuadro, la relación se rompe.

En *Adieu* el motor de la acción es el amor de Philippe hacia Julie, pero ésta, o más bien su locura, encarna el fenómeno irracional en el relato. Por tanto, en realidad, la relación personaje-fenómeno se mantiene al margen de elementos distorsionadores. Aunque existe otra mujer, Geneviève, la acompañante de Julie, ésta no entorpece la relación personaje-fenómeno. Él único elemento que juega en contra de la misma es la propia locura de Julie.

A las características hasta ahora apuntadas se añade otra que les es simultánea: el personaje suele ser casi siempre un hombre. En la mentalidad del siglo XIX sólo el hombre es capaz de soportar el aislamiento social, afectivo y geográfico señalado (Malrieu, 1992: 60).

En los relatos que componen nuestro corpus de estudio se aprecia claramente que las figuras masculinas, ya sea como personaje o personaje-fenómeno, son las que predominan. La mujer queda relegada a un plano muy secundario, a veces casi insignificante. Dentro de nuestro corpus, *Melmoth Réconcilié*, *L'Élixir de Longue Vie*, *Le Chef-d'Œuvre Inconnu*, *Le*

Grand d'Espagne, *Le Dôme des Invalides*, *L'Église*, son ejemplos bastante evidentes de relatos donde el binomio personaje-fenómeno está monopolizado por personajes masculinos.

El papel de la mujer en el relato fantástico es secundario. Cuando, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tenga un papel más activo en la trama del relato fantástico, se limitará en muchos casos a ser el objeto de deseo del personaje o del fenómeno (Malrieu, 1992: 61). En *Sarrasine*, por ejemplo, la condesa de F..., además de ser la confidente del personaje-narrador, es decir, la persona que escucha, dentro de la ficción, la historia de los Lanty, es también objeto de deseo por parte de éste.

También en *Le Grand d'Espagne* los dos personajes femeninos que aparecen tienen una presencia muy secundaria en la acción. La doncella raptora es, en realidad, un aliciente seductor para que el personaje no ofrezca resistencia al rapto y cumpla con lo que se le pide: "Je suis la camariste de madame, sa confidente, et toute prête à vous récompenser par moi-même, si vous vous prêtez galamment aux exigences de notre situation" (Balzac, 2005: I, 1152). Por su parte, la mujer adúltera, la esposa del misterioso personaje de diabólica mirada, es un personaje totalmente anulado por el miedo que siente hacia el misterioso marido, personaje de diabólica mirada que en el relato encarna el fenómeno perturbador. En un momento tan duro como el parto no pronuncia una sola palabra, ni se le escucha el más leve gemido. Sólo al final pronuncia esta frase, en respuesta al sarcasmo del personaje-narrador:

- Madame, demandai-je à la comtesse vers la fin de la soirée, par quel événement avez-vous donc perdu le bras?
- Dans la guerre de l'indépendance... dit-elle. (Balzac, 2005: I, 1158)

Ya hemos aludido al papel secundario que tiene la mujer en *L'Élixir de Longue Vie*. Su presencia está justificada sólo en función del fin que persigue don Juan, tener un hijo.

Gillette, en *Le Chef-d'Œuvre Inconnu*, también es el medio para conseguir un fin concreto: posa como modelo para que Frenhofer pueda terminar su cuadro.

En algún caso, la mujer tiene un papel más activo dentro de la ficción. Es el caso, por ejemplo, de la condesa de Saint-Vallier, hija de Luis XI, que, además de ser objeto de deseo del héroe, Georges de Estouteville, intercederá ante su padre para que el joven amante salve su vida tras haber sido acusado de robo por el sonámbulo Cornélius. Tampoco nos podemos olvidar de la anónima comensal de *L'Auberge Rouge* que, junto al narrador, acaba descubriendo al asesino de Prosper Magnan.

Ahora bien, pese a este papel secundario en cuanto que testigo de lo fantástico, sí encontramos la figura femenina al otro lado del espejo, como ser fantástico¹⁷, convertida así en fenómeno sobrenatural (Malrieu, 1992: 61).

En el caso de Balzac es innegable que la mujer está muy presente en sus obras de corte realista – la mujer casada y la mujer célibe, la mujer que ama como madre, esposa o amante, etc. – pero en los textos fantásticos su intervención es más limitada y no suele aparecer como ente misterioso que

¹⁷ Para Malrieu (1992: 61-62) este estatus de la mujer como ser misterioso va más allá de ser una simple convención literaria, pues responde a lo que era una convicción de la época: “Il suffit de lire à ce sujet *Les Nouvelles Conférences sur la psychanalyse* de Freud pour constater à quel point, en 1932 encore, la femme demeurait un être mystérieux, vaguement inquiétant, et résolument autre. Freud parle d'elle comme d'une « énigme », et finit par conclure qu'« individuellement, elle peut être considérée comme une créature humaine »”.

encarna el fenómeno irracional, aunque existe alguna excepción. En *Sarrasine* la presencia pseudofemenina juega un papel más destacado, pues es la ambigüedad sexual del andrógino Zambinella la que desencadena la desgracia de Sarrasine, el personaje que se enamora de él.

Tampoco podemos olvidar que el fenómeno irracional en *Adieu* está representado por la locura de una figura femenina. Éste relato refleja muy bien esa concepción del siglo XIX de la mujer como ser ligado a lo misterioso. Julie y su acompañante Geneviève son dos personajes en la frontera de lo humano. Cuando Julie se cruza por primera vez ante el marqués de Albon éste la describe en los siguientes términos:

Il vient de se lever là, devant moi, dit-il à voix basse, une femme étrange; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse, qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses yeux, ses cheveux sont noirs. Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines. (Balzac, 2005: I, 520)

Y poco después vuelve a referirse a ella incidiendo de nuevo en su carácter enigmático y extraño, al compararla con una "sorcière": "Si n'étais pas magistrat, répondit monsieur d'Albon, je croirais que la femme noire est une sorcière!..." (Balzac, 2005: I, 521).

Son personajes que incluso sobrepasan la irracionalidad del mundo animal. Cuando una vaca que pasta en el jardín se acerca a los dos cazadores, el comentario que hace el narrador hace pensar que el animal podría estar más cerca de la racionalidad humana que las dos mujeres:

À peine avait-il achevé que la vache accourut à la grille et leur présenta son mufle chaud, comme si elle éprouvait le besoin de voir des créatures humaines. Alors, une femme, si toutefois ce nom pouvait appartenir à l'être indéfinissable qui se montra, vint tirer la vache par sa corde. (Balzac, 2005: I, 521)

Geneviève sólo emite “des grognements gutturaux qui semblaient appartenir plutôt à l'animal qu'à la créature humaine” (Balzac, 2005: I, 522), y el marqués de Albon llega a afirmar que “jusqu'à présent, la vache est la créature la plus intelligente que nous ayons vu” (Balzac, 2005: I, 522).

En *L'Église* el fenómeno irracional también se manifiesta en forma de mujer. En la alucinación que padece el personaje, la metamorfosis de una enigmática anciana en una hermosa joven es una alegoría del esplendor cultural e intelectual que la Iglesia Católica tuvo y que, con el paso del tiempo, ha ido perdiendo:

C'est là ton histoire, lui dis-je en finissant, vieille caduque, édentée, froide, maintenant oubliée, et qui passes sans obtenir un regard... Pourquoi vis-tu? Que fais-tu de ta robe de plaideuse qui n'excite le désir de personne?... où est ta fortune?... pourquoi l'as-tu dissipée?... où sont tes trésors? Qu'as-tu fait de beau?...

À cette demande, la petite vieille se dressa sur ses os, rejeta ses guenilles, grandit, s'éclaira, sortit de sa chrysalide noire; et, comme un papillon nouveau-né, m'apparut blanche et jeune, vêtue d'une robe de lin. Ses cheveux d'or flottèrent sur de ravissantes épaules; ses yeux scintillèrent; un nuage lumineux l'environna; un cercle d'or voltigea sur sa tête; elle fit un geste vers l'espace en agitant une longue palme verte.

Aussitôt, je vis dans le lointain des milliers de cathédrales, semblables à celle que je venais de quitter, mais ornées de tableaux et de fresques; puis, j'y entendis de ravissants concerts. Autour de ces monuments, des milliers d'hommes se pressaient, comme des fourmis dans leurs fourmilières [...] (Balzac, 2005: I, 1055).

El héroe fantástico suele ser joven, pero tampoco es un niño. Por lo general, el héroe infantil no encaja dentro de lo fantástico, ya que, al enfrentarse con el fenómeno, lo integra en su universo imaginario y no reviste para él carácter inquietante o misterioso (Malrieu, 1992: 63).

Castanier tiene cuarenta años y los personajes masculinos de *Adieu*, el marqués de Albon y Philippe de Sucey andan también por la cuarentena, uno porque la tiene realmente, el otro porque, aunque es más joven, la aparenta: "Les deux chasseurs présentaient un contraste assez rare. Le ministériel était âgé de quarante-deux ans et ne paraissait pas en avoir plus de trente; tandis que le militaire, âgé de trente ans, semblait en avoir quarante" (Balzac, 2005: I, 517). La teoría balzaquiana de que los sufrimientos, las pasiones, la actividad intelectual y afectiva en general consumen nuestra energía vital y nos hacen envejecer prematuramente explica que un personaje lleve mucho mejor su edad que el otro:

Quelques mèches de cheveux, aussi mélangées de noir et de blanc que l'aile d'une pie, s'échappaient de dessous la casquette du colonel; mais de belles boucles blondes ornaient les tempes du magistrat. L'un était d'une haute taille, sec, maigre, nerveux, et les rides de sa figure blanche trahissaient des passions terribles ou d'affreux malheurs; l'autre avait un visage brillant de santé, jovial et digne d'un épicurien. (Balzac, 2005: I, 518)

En *Le Chef-d'Œuvre Inconnu*, el pintor Nicolas Poussin es “un jeune homme” (Balzac, 2005: I, 891) que todavía no ha triunfado como pintor. Isabelle Tournier precisa la edad de este personaje histórico convertido por Balzac en personaje literario: “C’est âgé de 18 ans, en 1612, que Nicolas Poussin quitte ses parents et sa Normandie natale pour se lancer à Paris dans une carrière de peintre” (Balzac, 2005: I, 895).

La víctima del sonambulismo de Cornélius, Georges de Estouteville, es también “un jeune homme” (Balzac, 2005: I, 1064). Por su parte, “à l’âge de vingt-deux ans” (Balzac, 2005: I, 665), Sarrasine parte hacia Italia donde conoce al castrado Zambinella.

Cuando aparece un personaje niño que entra en contacto con el hecho extraordinario, generalmente termina convirtiéndose en víctima expiatoria del fenómeno o del personaje (Malrieu, 1992: 63).

En los relatos del corpus seleccionado apenas aparecen niños. Sólo en *Sarrasine* intervienen de manera muy secundaria los hijos de Mme de Lanty, sobrinos de Zambinella, Mariannina y Filippo.

En *Le Grand d’Espagne* es significativo que el feto nazca muerto, convirtiéndose así en una víctima prematura del fenómeno, ya que, en cierto modo, esta muerte es necesaria para evitar las represalias del misterioso marido. Por eso no se describe ningún atisbo de dolor por parte de los padres o de la doncella que asiste al parto. Estas palabras del médico son las únicas referidas a la impresión que causa la noticia de que el feto está muerto: “En entendant mon arrêt, l’amant eut un léger frisson qui passa sur lui des pieds à la tête comme un éclair, et il me sembla voir pâlir sa physionomie sous son masque de velours noir” (Balzac, 2005: I, 1154). El amante llora, pero no de tristeza por haber perdido un hijo, sino

de alegría porque la mujer que ama ha salvado la vida: “L’Espagnol, ne pensant plus à m’empoisonner, en comprenant que je venais de sauver sa maîtresse, pleurait sous son masque, et de grosses larmes roulaient par instants, sur son manteau” (Balzac, 2005: I, 1155). La parturienta, por su parte, no piensa en el niño que acaba de perder, sino en el marido que duerme en la habitación de al lado: “Dans un instant horriblement critique, elle fit un geste pour montrer la chambre de son mari; le mari venait de se retourner; et, de nous quatre, elle seule avait entendu le froissement des draps, le bruissement du lit ou des rideaux” (Balzac, 2005: I, 1155). Además sorprende la crudeza con que el médico describe la práctica del aborto y el traslado del feto:

Je m’armai de courage, et je pus, après une heure de travail, extraire l’enfant par morceaux. [...]

L’amant fit un paquet de l’enfant mort et des linges teints du sang de sa maîtresse; puis il le serra fortement, le cacha sous son manteau. [...]

Nous montâmes chacun sur un des deux bêtes; mon Espagnol s’empara de ma bride, la tint dans sa main gauche, prit entre ses dents les guides de sa monture, car il avait son paquet sanglant dans sa main droite, et nous partîmes avec la rapidité de l’éclair. (Balzac, 2005: I, 1155-1156)

En la fase de confrontación con el fenómeno, el materialismo y el escepticismo del personaje, le impiden aceptar que el hecho extraordinario pueda o haya podido ocurrir realmente. Pero su convicción terminará desmoronándose. Es sólo cuestión de tiempo (Malrieu, 1992: 64).

La reacción del marqués de Albon la primera vez que ve a Julie refleja muy bien ese debate interno que se desata en el personaje entre su

natural escepticismo y la necesidad de admitir la realidad de lo que ha sucedido ante sus ojos: “- Je me frotte les yeux pour savoir si je dors ou si je veille!... répondit le conseiller en se collant sur la grille pour tâcher de revoir le fantôme” (Balzac, 2005: I, 520). Y más tarde vuelve a expresar la misma duda cuando dice: “- Si je n’étais pas magistrat, répondit monsieur d’Albon, je croirais que la femme noire est une sorcière!...” (Balzac, 2005: I, 521).

“Le sceptique don Juan” (Balzac, 2005: I, 614) cree que su padre delira cuando éste le dice que posee un elixir que asegura la inmortalidad, sin embargo, la curiosidad le puede y acabará comprobando los efectos del brebaje.

Castanier también se resiste al principio a pensar que Melmoth pueda ser un ente sobrenatural:

La plume dont Melmoth s’était servi lui causait dans les entrailles une sensation chaude et remuante assez semblable à celle que donne l’émétique. Comme il semblait impossible à Castanier que cet Anglais eût deviné son crime, il attribua cette souffrance intérieure à la palpitation que, suivant les idées reçues, doit procurer un mauvais coup au moment où il se fait. (Balzac, 2006: II, 426)

La extraña experiencia vivida inaugura un cambio radical en la forma de pensar del personaje; los esquemas mentales en que se había apoyado hasta ese momento se desmoronan (Malrieu, 1992: 64). Don Juan es un buen ejemplo de este cambio de actitud. El hecho de saberse poseedor de un misterioso líquido que lo hace inmortal inaugura un antes y un después en su vida:

Don Juan Belvidéro passa pour un fils très pieux. Il éleva un monument de *marbre blanc* sur la tombe de son père, et confia l'exécution des figures aux plus célèbres artistes du temps. Il ne fut parfaitement tranquille que le jour où sa statue, agenouillée devant la tête de Bartholoméo, imposa son poids énorme sur cette fosse, au fond de laquelle il enterra le seul remords dont son cœur devait être chatouillé.

En inventoriant les immenses richesses amassées par le vieil orientaliste, don Juan devint avare. N'avait-il pas deux vies humaines à pourvoir d'argent?

Aussi, embrassant d'autant mieux l'existence et le monde qu'il les voyait à travers un tombeau, il analysa tout pour en finir d'une seule fois avec le Passé, représenté par l'Histoire; le Présent, par la Loi; l'Avenir, par les Religions.

Il prit l'âme et la matière, les jeta dans un creuset, n'y retrouva rien, et dès lors il devint DON JUAN!... (Balzac, 2005: I, 619)

Consecuencia de ese cambio de actitud es que el personaje tiene que enfrentarse a la incomprensión por parte de la sociedad (Malrieu, 1992: 65). Cuando, en *Le Grand d'Espagne*, el personaje cuenta el rapto que ha sufrido y que le ha conducido a vivir una extraña experiencia en la oscura habitación de un palacio, no sólo tiene que hacer frente a la persecución que contra él emprende el fenómeno – en este caso, el vengativo marido –, sino que también tiene que combatir la incredulidad de aquéllos que han escuchado su historia: “ – Le conte est furieusement brun, dit un des auditeurs, mais il est encore plus invraisemblable; car pourriez-vous m'expliquer, qui, du mort ou de l'Espagnol, vous a raconté cela?...” (Balzac, 2005: I, 1158).

Si al principio era el personaje el que huía del mundo, ahora es él el que, al haberse colocado al otro lado del espejo, se ve cada vez más incomprendido y aislado cuando intenta convencer a los demás de la realidad de lo que ha visto o experimentado. Ya nada es como antes. El contacto con lo irracional deja una marca indeleble en el personaje, pese a que se esfuerce por aparentar lo contrario. La única salida es la resignación, aunque la alienación que sufre el personaje lo aboca, en los peores casos, a la autodestrucción, materializada en la locura o en la propia muerte (Malrieu, 1992: 69-71).

Esta circunstancia se aprecia muy bien en *Adieu*. Tras el reencuentro con Julie, Philippe de Sucey ya no es el mismo. La ilusión por devolver la cordura a Julie es el motor de su existencia; por eso, cuando ella muere, la vida deja de tener sentido para el coronel. Tal como señala el narrador, nadie observa cambios sensibles en su conducta externa: “Le général Philippe de Sucey passait dans le monde pour un homme très aimable et surtout très gai. Il y a quelques jours une dame le complimenta sur sa bonne humeur et sur l'égalité de son caractère” (Balzac, 2005: I, 552). Sin embargo, la respuesta de Philippe deja ver que un cambio importante se ha producido en su fuero interno:

- Ah! Madame, lui dit-il, je paie mes plaisanteries bien cher, le soir, quand je suis seul...

- Êtes-vous donc seul?...

- Non, répondit-il en souriant. (Balzac, 2005: I, 552)

Philippe no está solo porque el recuerdo culpable de Julie lo persigue, o, tal vez, sea él el que no quiera deshacerse del mismo. “Ce

sourire me tue”, afirma, refiriéndose a la última sonrisa que contempló en el rostro inerte de Julie. Es como si Philippe se hubiera contagiado de su locura, de tal manera que el personaje está ahora más próximo del fenómeno que de la racionalidad humana. Alienado por la fuerza interior de ese monstruo indómito y destructor que, en el sistema balzaquiano, es el pensamiento, la única salida posible, cuando falta el apoyo de la fe en Dios, termina siendo la muerte:

La haute société s’entretint diversement de cet événement extraordinaire. Chacun en cherchait la cause. Selon les goûts de chaque raisonneur, le jeu, l’amour, l’ambition, des désordres cachés, etc., expliquaient cette catastrophe, dernière scène d’un drame qui avait commencé en 1810. Deux hommes seulement, un magistrat et un vieux médecin, savaient que M. le comte de Sucy était un de ces hommes forts auxquels Dieu donne le malheureux pouvoir de sortir tous les jours triomphants d’un horrible combat qu’ils livrent à un monstre. Mais si Dieu leur retire, pendant un moment, sa main puissante, ils succombent. (Balzac, 2005: I, 552)

No podemos dejar de mencionar tampoco el caso de Frenhofer en *Le Chef-d’Œuvre Inconnu*. La locura a la que lo ha conducido su genialidad como artista, lo ha colocado al otro lado del umbral, en un mundo que sólo sus ojos pueden percibir, de ahí la incompreensión con que se topa cuando intenta convencer a los demás de que ha conseguido plasmar en el lienzo la belleza perfecta. La única salida que le queda al pintor es el suicidio colectivo de él y sus cuadros.

No sólo Frenhofer termina sucumbiendo a la muerte tras el contacto con lo irracional. El mismo destino le espera a Frédéric de Mauricey, en *L’Auberge Rouge*; a Sarrasine; a Castanier; a Cornélius; a don Juan.

La especificidad de lo fantástico no reside en el fenómeno – que no tiene por qué ser diferente, ni más extraño que el de un relato de tipo maravilloso – sino en la manera de percibirlo que tiene el personaje¹⁸. Por tanto, lo fantástico no reposa – no al menos de manera exclusiva – en el fenómeno irracional presentado sin más, sino más bien en la descripción progresiva de la reacción que éste desencadena en la conciencia del personaje, la cual contribuye a su vez a dar a conocer la naturaleza del hecho en sí (Malrieu, 1992: 67-69).

Les Proscrits refleja bastante bien esa focalización en la percepción que el personaje tiene del fenómeno. En realidad, en este relato, el fenómeno realmente no existe, pues los dos proscritos que angustian a Tirechair y su mujer al final no son, como ellos creen, brujos, sino que se trata de dos simpatizantes de la Teología mística. Sin embargo, por el modo en que está narrada, la historia consigue inquietar al lector en sus inicios, ya que no se conoce la identidad de tales personajes, ni a qué se dedican. El lector sólo cuenta con la percepción que Tirechair tiene de ellos:

– He bien! reprit Tirechair, les deux étranges que nous aubergeons sentent le roussi... Il n’y a chapitre, comtesse ni protection qui tiennent. Voilà Pâques venu, l’année finie, il faut les mettre à la porte, et vite et tôt. Apprendras-tu à un sergent à reconnaître un gibier de potence!... Nos deux hôtes avaient pratiqué la *Porrette*, cette hérétique de Danemark, dont tu as entendu d’ici le dernier cri... [...] Le vieux seigneur couché au-

¹⁸ Mientras que el relato de tipo maravilloso recrea un mundo en el que todo es posible y la relación fenómeno-personaje no se presenta como un problema, sino como algo comúnmente aceptado, en el relato fantástico estamos en el mundo de la realidad

dessus de moi est plus sûrement sorcier que chrétien. J'ai, foi de sergent, le frisson quand il passe près de moi... La nuit, jamais ne dort. Si je m'éveille, sa voix retentit comme le bourdonnement des cloches, et je lui entends faire ses conjurations en langue diabolique. Lui as-tu jamais vu manger une honnête croûte de pain, une *fouace* faite par la main d'un *talmellier* catholique?... Sa peau brune a été cuite et hâlée par le feu de l'enfer... Il y a, jour de Dieu, dans ses yeux un charme, comme dans ceux d'un serpent. Or, Jacqueline, je ne veux pas de ces deux hommes-là chez moi. (Balzac, 2005: I, 828-829)

El desasosiego de Tirechair se transmite entonces a su mujer, en quien se despierta la misma percepción:

En ce moment, elle regarda machinalement la fenêtre de la chambre où logeait le vieillard, et frissonna d'horreur en y rencontrant tout à coup la face sombre et mélancolique, le regard profond, qui faisaient tressaillir même le sergent, tout habitué qu'il fût à voir des criminels. [...]

La femme du sergent pensa soudain qu'elle n'avait jamais vu ses deux hôtes faisant acte de créatures humaines. (Balzac, 2005: I, 829)

Poco después, cuando los personajes abandonen la casa, Jacqueline seguirá viéndolos a lo lejos, desde la ventana, "comme deux statues" (Balzac, 2005: I, 835) y pensará para sí que "le vieux ressemble à une cathédrale" (Balzac, 2005: I, 835).

Sarrasine es otro ejemplo de relato en el que lo fantástico surge, no porque un enigmático y decrepito anciano se pasee entre los invitados de

tangible y el personaje sí vive su relación con el hecho extraordinario como un problema. Véase más arriba las teorías de lo fantástico de Risco y Barrenechea.

una fiesta, sino porque su presencia inquieta a los personajes que lo contemplan. Si el lector hubiera contado sólo con la descarnada descripción que el personaje narrador hace del anciano Zambinella, el efecto fantástico habría sido muy limitado. Lo que realmente hace estremecer al lector es la incertidumbre, el miedo que el fenómeno causa en Mme de F... Es decir, el lector siente desasosiego porque alguien que es y vive como él, experimenta, dentro de la ficción, ese sentimiento:

La jeune femme me pressa vivement la main, comme si elle eût cherché à se garantir d'un précipice; car elle frissonna quand cet homme, qu'elle regardait, tourna sur elle deux yeux sans chaleur, deux yeux glauques, qui ne pouvaient se comparer qu'à de la nacre ternie.

- J'ai peur, me dit-elle en se penchant à mon oreille. [...]

- Il sent le cimetière... s'écria la jeune femme épouvantée.

Elle me pressa comme pour s'assurer de ma protection, et les mouvements tumultueux de son sein me dirent qu'elle avait grand-peur...

- C'est une horrible vision!... reprit-elle, et je ne saurais rester là plus longtemps. Si je le regarde encore, je croirai que la Mort elle-même est venue me chercher... Mais vit-il?

Elle porta la main sur le phénomène avec cette hardiesse que les femmes puisent dans la violence de leurs désirs; mais une sueur froide sortit de ses pores. Aussitôt qu'elle eût touché le vieillard, elle entendit un cri semblable à celui d'un crécelle. [...]

- Madame, vous êtes folle? lui dis-je.

- Mais, reprit-elle après un moment de silence pendant lequel je l'admirai, est-ce ma faute?... Pourquoi Mme de Lanty laisse-t-elle errer de revenants dans son hôtel?... (Balzac, 2005: I, 658-660)

En *Adieu* se puede apreciar igualmente el matiz apuntado. El espacio en el que ha penetrado y los seres que se le aparecen son percibidos como algo que no termina de encajar en los esquemas racionales del personaje, de ahí las insistentes preguntas que plantea en los primeros instantes, reveladoras de la duda todoroviana que debe darse en lo fantástico: “Où sommes-nous?... Quelle est cette maison-là?... À qui est-elle?... Qui êtes-vous? Êtes-vous d’ici?” (Balzac 2005: I, 522).

En la última fase de la evolución del personaje, Malrieu (1992: 72-75) señala que el proceso de desintegración a que se ve abocado el personaje tras su confrontación con lo extraordinario, y que generalmente se traduce en la muerte del mismo, no es sólo una forma de escapar a la imposición del fenómeno, sino que es también para el personaje una forma de autoafirmarse frente a la experiencia perturbadora. Además, en la mayoría de los casos la experiencia sobrenatural adquiere un alcance revelador, pues le sirve al personaje para acceder a una forma superior del conocimiento que le permite descubrir la verdad sobre el mundo que le rodea, y, en un plano más íntimo, le sirve también para tomar conciencia de sí mismo y conocerse mejor. Por tanto, tras la experiencia con el fenómeno, el personaje es otra persona distinta, con una conciencia del mundo que le rodea y de sí mismo que antes no tenía. Es en ese momento cuando el personaje asume como es, o no lo hace y entonces se vuelve loco o se suicida¹⁹.

¹⁹ Malrieu concluye su caracterización del personaje fantástico con una reflexión que cobra un significado especial si la contemplamos a la luz de los rasgos que reviste lo fantástico balzaquiano: “Ceci permet également de comprendre pourquoi le fantastique représente une combinaison de toutes sortes de doctrines religieuses, occultistes ou philosophiques telles que le néo-platonisme, en même temps que de découvertes

En el corpus que estudiamos, encontramos un poco de todo. La atracción hacia un castrado revela a Sarrasine su verdadera identidad sexual; el hecho de no asumirla aboca al personaje a la muerte. Por su parte, Cornélius cambia a partir del momento en que se desvela su sonambulismo, pues su avaricia patológica se agrava ante el temor de que su tesoro sea robado; el suicidio es la única vía de escape que, en una situación límite, encuentra este personaje para acabar con los estragos que en él está causando dicha patología. En el otro extremo, el suicidio de Frenhofer es una autoafirmación en toda regla frente a su propia locura y la incompresión social. También la muerte de Melmoth y Castanier es una rebelión contra el fenómeno – en forma de tentación diabólica – y una forma de “reconciliarse” con Dios.

2.1.2. El fenómeno

Para Malrieu las características que reviste el fenómeno en lo fantástico deben valorarse poniéndolas en relación con el nuevo discurso sobre el hombre que inaugura el siglo XIX. De ahí que opine (1992: 86-87) que lo sobrenatural, la categoría tradicionalmente manejada para referirse al fenómeno, es bastante imprecisa y no da cuenta de la especificidad de lo

scientifiques. Dans tous les cas, il s'agit de la révélation d'un univers caché, accessible aux seuls initiés, mais chacun est susceptible d'être initié. Le fantastique repose ainsi sur un mélange de tradition légendaire ou occulte, et de science; il est un mélange d'archaïsme et de modernité, de pensée mythique et de pensée rationnelle
Mais, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des pensées du salut individuel, la révélation n'est pas de l'ordre du divin. Ce n'est pas la divinité que le personnage découvre au terme de son parcours, c'est lui-même et sa place dans le monde" (1992: 75).

fantástico frente a lo maravilloso. La dicotomía “humano-no humano” refleja mejor su verdadera esencia²⁰. A caballo entre dos mundos, lo fantástico fluctúa, pues, entre lo humano, lo vivo, y lo que se sitúa al margen de esta realidad. La máxima expresión de esta ambigüedad es el personaje-fenómeno.

El hombre se convierte, pues, en algo que interesa en el siglo XIX, sobre todo cuando se descubre la carga de misterio que implica una dimensión, ligada a él, como la de lo no humano, hasta ahora no investigada. Así, frente a la literatura maravillosa que, directa o indirectamente presupone la presencia de lo divino, como mundo exterior y superior al mundo humano, lo fantástico se centra en el hombre y todo aquello que amenaza, interna o externamente, sus representaciones tradicionales, ya sean de tipo científico, religioso, jurídico, moral, etc. (Malrieu, 1992: 88).

Buena parte de los relatos que componen nuestro corpus de estudio exploran esas amenazas internas que acechan al ser humano y que en cierto modo vienen a cuestionar los esquemas mentales comúnmente aceptados y compartidos hasta el momento. En el terreno científico, *Adieu* y *Le Chef d'Œuvre Inconnu* ponen en escena a personajes víctimas de la

²⁰ Afirma Malrieu que este enfoque conceptual que reciben fenómeno y personaje en lo fantástico guarda una estrecha relación con los nuevos parámetros científicos que se imponen en el siglo XIX, entre los cuales se halla el descubrimiento de la célula en el campo de la Biología, que viene a demostrar “qu’il n’existe pas trois règnes, le minéral, le végétal et l’animal, mais seulement l’organique et l’inorganique, le vivant et le non-vivant” (1992: 87). Los avances científicos y la manifestaciones literarias – en este caso, lo fantástico – expresan, por tanto, “le même état d’esprit et révèlent un même état des mentalités et des recherches contemporaines” (1992: 87). Por tanto, en la literatura fantástica se produce un cambio fundamental: “À l’opposition traditionnelle entre le surnaturel et l’humain se substitue l’opposition entre l’humain et le non-humain. Le fantastique correspond à un radical changement de perspective dans la représentation que l’homme se fait de lui-même, de l’univers et de la divinité” (1992: 88).

locura; las historias de *Maître Cornélius* y *L'Auberge Rouge* giran en torno a personajes que padecen sonambulismo; y en *L'Église* y *Le Dôme des Invalides* intervienen individuos que sufren alucinaciones, haciéndose eco de las investigaciones del momento en torno al funcionamiento y límites de cerebro humano.

Por otro lado, *L'Élixir de Longue Vie* y *Melmoth Réconcilié* abordan dos temas relacionados entre sí como son la inmortalidad y la tentación diabólica.

Sin perder de vista lo que acabamos de exponer, parece claro que a partir del siglo XIX, el espíritu positivista y científico imperante va a influir en la manera en que los escritores de lo fantástico van a presentar el fenómeno, que adopta formas que lo acercan a la cotidianeidad humana y se aleja de los fantasmas cubiertos con armaduras típicos de la novela gótica y de las apariciones diabólicas (Malrieu, 1992: 80).

En el caso de Balzac, ya hemos dicho que lo diabólico es un tema que está presente, en general, en su obra, no sólo en algunos de sus relatos fantásticos. Si embargo el desarrollo del tema es más moderno ya que se ajusta a la estética decimonónica de lo fantástico. En *Melmoth Réconcilié*, por ejemplo, se distancia de los espacios propios de la novela gótica, para recrear la manifestación del pacto diabólico en un espacio urbano familiar y conocido como París.

Pero no son pocos los relatos que exponen un nuevo enfoque del fenómeno extraordinario dentro de lo fantástico. En una época en la que la investigación de las patologías mentales despertaba un enorme interés entre los científicos, Balzac hace que lo perturbador se origine en el propio ser humano, en forma de sonambulismo, en *Maître Cornélius*, de locura, en *Adieu*. En este segundo caso, nos hallamos, pues, ante una patología

humana que, paradójicamente, deshumaniza no sólo al que la padece, sino también a aquéllos que entran en contacto con él.

Distanciándose poco a poco de la estética de la novela gótica, basada en la existencia objetiva y autónoma de hecho irracional con respecto al personaje, el fenómeno se hace más sutil en el siglo XIX y adopta una apariencia que no distorsiona en el seno de la realidad racional, lo cual fortalece aún más su carácter perturbador así como su verosimilitud. El fenómeno fantástico asume formas más abstractas y psicológicas. Ya no es necesariamente exterior al personaje, sino que su origen puede hallarse en él mismo, en su mente. Así, fenómeno y personaje se aproximan cada vez más hasta llegar a identificarse, generando, en la misma medida, la ambigüedad o duda de la que hablaba Todorov. Los límites son tan difusos que es difícil discernir hasta qué punto el fenómeno es el mismo personaje o es exterior a éste. El personaje se convierte en fenómeno y nos hallamos, pues, ante el personaje-fenómeno (Malrieu, 1992: 81-83).

Son varios los personajes-fenómeno que pululan en los relatos de nuestro corpus de trabajo: Frenhofer y su genialidad artística destructiva, el sonambulismo de Cornélius y de Frédéric Mauricey, las alucinaciones de los personajes de *L'Église* y de *Le Dôme des Invalides*, etc.

Otra cuestión que subyace en lo fantástico, al hilo de la relación del fenómeno con el personaje, es la crítica social que puede llevar aparejada. Para Malrieu (1992: 84) es a partir de finales del siglo XIX, principios del XX, cuando se hace más patente esta tendencia, sin embargo existe desde bastante antes.

No podemos negar que la obra balzaquiana tiene un alcance moralizador bastante marcado y que la crítica social, en su sentido más

amplio, está presente también en sus textos fantásticos. Además no podemos obviar tampoco el denso contenido ideológico-filosófico que, en el apartado anterior hemos visto que es uno de los rasgos más personales de lo fantástico balzaquiano. De hecho Malrieu, en una de las contadas alusiones a nuestro autor, cita a Balzac cuando reflexiona sobre este rasgo de lo fantástico, aunque resalta sólo uno de los muchos matices que podemos encontrar en su obra, su simpatía por la monarquía²¹.

La visión monárquica de Balzac que apunta Malrieu es claramente apreciable en *Maître Cornélius*. Aunque ubicado en la Edad Media, el que uno de los personajes del relato sea un rey, concretamente Luis XI, no deja de tener su importancia. De convicciones claramente conservadoras²², Balzac representa con este personaje el tipo de monarca, garante de un poder político fuerte y absoluto, que según él es necesario para asegurar el orden y el progreso de una nación. Luis XI es un personaje que va cobrando protagonismo a medida que avanza la acción hasta convertirse en una figura clave, ya que es él el que, con su intervención, hace que se desvele el misterio y que cesen las injusticias de Cornélius. Muerto el rey,

²¹ "Le genre fantastique se prête indifféremment à toutes les idéologies critiques, de quelque lieu qu'elles viennent, sur le plan politique, social, religieux, ou idéologique en général, parce qu'il repose sur une dénonciation des modes de pensée ou d'existence d'un groupe, par "révélation" au lecteur/personnage du caractère illusoire ou mensonger de ces modes de pensée ou d'existence.

Le fantastique est un instrument utilisable par chacun: de la vision monarchiste de Balzac à celle, progressiste, de Dickens, en passant par celle, individualiste, de Kipling. Il est de même aisé de mettre *Dracula* en rapport avec la représentation que la Grande-Bretagne pouvait se faire de la politique de l'Europe de l'Est à la fin du XIXe siècle" (Malrieu, 1992: 84).

²² En el "Avant-propos" de *La Comédie Humaine*, Balzac afirma: "Le Christianisme a créé les peuples modernes, il les conserva. De là sans doute la nécessité du principe monarchique. Le Catholicisme et la Royauté sont deux principes jumeaux. [...] J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays" (Balzac, 1976: I, 13).

no hay garante del orden, y el pueblo se toma la justicia por su mano: “Cette mort [la muerte de Cornélius] coïncida presque avec la fin de Louis XI, en sorte que la Malemaison fut entièrement pillé par le peuple [...]” (Balzac, 2005: I, 1108).

El tono moralizador y la pedagogía religiosa están muy presentes en uno de los que menos sospechas podría despertar en este sentido. *Melmoth Réconcilié*, un relato que tiene como protagonista a una figura diabólica, le sirve a Balzac, sin embargo, para “dans une époque dont la fatale indifférence en matière de religion était proclamée par les héritiers de l'éloquence des Pères de l'Église” (Balzac, 2006: II, 452) defender la necesidad del arrepentimiento cristiano para reconciliarse con Dios. Tras haber vendido su alma al diablo, Castanier siente envidia de Melmoth que ha conseguido morir en paz con Dios, se da cuenta entonces de su tremendo error y experimenta un profundo arrepentimiento:

Cet homme plus puissant que ne l'étaient les rois de la terre réunis, cet homme qui pouvait, comme Satan, lutter avec Dieu lui-même, apparut appuyé contre un des piliers de l'église Saint-Sulpice, courbé sous le poids d'un sentiment, et s'absorba dans une idée d'avenir, comme Melmoth s'y était abîmé lui-même.

- Il es bien heureux, lui ! s'écria Castanier, il est mort avec la certitude d'aller au ciel.

En un moment, il s'était opéré le plus grand changement dans les idées du caissier. Après avoir été le démon pendant quelques jours, il n'était plus qu'un homme, image de la chute primitive consacrée dans toutes les cosmogonies. Mais, en redevenant petit par la forme, il avait acquis une cause de grandeur, il s'était trempé dans l'infini. La puissance infernale lui avait révélé la puissance divine. Il avait plus soif du ciel qu'il n'avait

eu faim des voluptés terrestres si promptement épuisées. Les jouissances que promet le démon ne sont que celles de la terre agrandies. Tandis que les voluptés célestes sont sans bornes. Cet homme crut en Dieu. (Balzac, 2006: II, 451)

Por otra parte, es distinto el significado que puede adquirir el fenómeno en tanto que éste represente un peligro para un individuo o para un grupo social. En el primer caso, el fenómeno es un castigo que el personaje merece recibir²³. Éste ha cometido una falta y por medio del fenómeno recibirá un castigo proporcional a la misma. El fenómeno viene a hacer justicia, a poner orden en un conflicto que las leyes humanas no han resuelto. Pero, incluso en aquellos textos en los que más claramente se percibe el alcance moralista o religioso de lo fantástico, la intervención del fenómeno no es de origen sobrenatural o divino, sino que es el propio personaje quien la origina²⁴ (Malrieu, 1992: 84-85, 104-105).

El personaje de *Maître Cornélius*, Georges d'Estouteville, decide con total libertad su suerte y, a pesar de ser consciente del peligro que entraña su aventura, se introduce en la Malemaison. Aunque su hazaña no es censurada en el relato y finalmente no hay castigo a su falta, sin embargo la acción de Georges no deja de ser un desafío al destino, de tal manera

²³ Para Malrieu este alcance moralizador de lo fantástico es más frecuente en los autores anglosajones, debido a la influencia del protestantismo, mientras que es más ocasional en Francia: "les récits de Gautier ou de Maupassant sont aussi amoraux que ceux de Poë, Hawthorne ou Wilde sont imprégnés de moralisme" (1992: 85).

²⁴ "On peut à peine dire que le phénomène est l'instrument d'un châtement puisqu'en définitive, ce châtement est recherché ou, du moins, provoqué par le personnage. Il y a chez le personnage fantastique une sorte de volonté d'autodestruction dont le phénomène est l'instrument. En dernier ressort, le phénomène, non-humain, est une production de l'humain. Sans le savoir, le personnage reste maître de son propre destin. Ainsi qu'il est logique dans l'optique d'un humanisme qui exclut le divin, ce ne sont pas des forces occultes qui sont responsables de la perte du personnage, c'est lui-même" (Malrieu, 1992: 104-105).

que es el propio personaje el que provoca su propia desgracia, el que da pie para que la maldición de Cornélius se ejecute también sobre él:

Le jeune homme se rappela successivement toutes les traditions qui rendaient Cornélius un personnage tout à la fois curieux et redoutable; et, quoique décidé par la violence de son amour à entrer dans cette maison, à y demeurer le temps nécessaire pour l'accomplissement de ses projets, il hésitait à risquer cette dernière démarche, tout en sachant qu'il allait la faire. [...]

Mais grimper sur le toit de l'hôtel où pleurait sa maîtresse; descendre par la cheminée ou courir sur les galeries; et, de gouttière en gouttière, parvenir jusqu'à la fenêtre de sa chambre; risquer sa vie pour être près d'elle sur un coussin de soie, devant un bon feu, pendant le sommeil d'un sinistre mari, dont les ronflements redoubleraient leur joie; défier le ciel et la terre en se donnant le plus audacieux de tous les baisers... ne pas dire une parole qui ne pût être suivie de la mort, ou, tout au moins, d'un sanglant combat... ces voluptueuses images et les romanesques dangers de cette entreprise décidèrent le jeune homme. (Balzac, 2005: I, 1079-1080)

En el segundo caso, sucede lo contrario, el fenómeno pone en peligro el orden social, es una amenaza para el grupo, y por esta razón es aniquilado. La sociedad vence al fenómeno, pero no sin revelar su verdadera naturaleza, su cara más hipócrita y monstruosa (Malrieu, 1992: 84-85).

En *Maître Cornélius*, la sociedad se rebela contra la muerte de un nuevo joven, víctima injusta del avaro anciano:

Une foule immense encombra la rue du Mûrier.

Quand Georges sortit, emmené par un des gens du prévôt, qui, tout en montant à cheval, gardait, entortillée à son bras, la forte lanière de cuir avec laquelle il tenait le prisonnier, dont les mains étaient fortement liées, il se fit un horrible brouhaha; et, soit pour revoir Philippe Goulenoir, soit pour le délivrer, les derniers poussèrent les plus avancés sur le piquet de cavalerie. À ce moment, Cornélius, aidé par sa sœur, ferma sa porte et poussa ses volets avec la vivacité que donne une peur panique. (Balzac, 2005: I, 1091)

Las muertes causadas por el sonambulismo de Cornélius tienen que ser resarcidas. Alguien tiene que asumir la responsabilidad, pues la sociedad necesita un culpable. Será la muerte de la hermana de Cornélius la que, gracias a un falso rumor, sirva para saciar la sed de venganza del pueblo:

Heureusement pour le torçonnier le bruit se répandit à Tours que sa sœur était l'auteur des vols, et qu'elle avait été mise à mort secrètement par Tristan; car si la véritable histoire y eût été connue, la ville entière se serait ameutée et eût détruit la Malemaison avant qu'il eût été possible au roi de la défendre. (Balzac, 2005: I, 1107)

En un primer momento, el hecho de que sea casi como nosotros es lo que confiere carácter perturbador al fenómeno. A pesar de su aspecto relativamente normal, siempre presenta algún rasgo que llama la atención porque se sale de lo cotidiano. Jugando con la ambigüedad del frágil límite entre lo humano-no humano, hay sin embargo siempre algo en el fenómeno que lo hace diferente de la realidad humana. Además, cuando el fenómeno adopta forma humana, intenta respetar las costumbres

sociales para no llamar la atención y ser aceptado. Ahí radica su fuerza perturbadora (Malrieu, 1992: 89-90).

Melmoth es el tipo de personaje-fenómeno que encarna esa ambigüedad entre lo humano y lo no humano. Aunque en este caso es evidente que el fenómeno trasciende lo racional, sin embargo adopta forma humana y respeta hábitos normales de nuestra especie como la vestimenta. Su descripción fluctúa, pues, en esa frontera imprecisa de lo humano y lo inhumano:

L'ancien militaire éprouva, pour la première fois de sa vie, une peur qui le fit rester la bouche béante et les yeux hébétés devant cet homme, dont l'aspect était d'ailleurs assez effrayant pour ne pas avoir besoin des circonstances mystérieuses de son apparition. La coupe oblongue de la figure de l'étranger, les contours bombés de son front, la couleur aigre de sa chair, annonçaient, aussi bien que la forme de ses vêtements, qu'il était Anglais. Cet homme sentait l'anglais. À voir sa redingote à collet, sa cravate bouffante dans laquelle se heurtait un jabot à tuyaux écrasés, et dont la blancheur faisait ressortir la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres, on devinait ses guêtres noires boutonnées jusqu'au-dessus du genou, et cet appareil à demi puritain d'un riche Anglais sorti pour se promener à pied. L'éclat que jetaient les yeux de l'étranger était insupportable et causait à l'âme une impression poignante qu'augmentait encore la rigidité de ses traits. (Balzac, 2006: II, 424-425)

Al igual que la de Melmoth, la descripción del anciano Zambinella lo sitúa igualmente a caballo entre dos mundos, los dos mundos que

refiere el narrador al comienzo del relato, el de los muertos y el mundo de los vivos:

Quoique le petit vieillard eût le dos courbé comme celui d'un journaliste, on s'apercevait facilement que sa taille avait dû être ordinaire. Son excessive maigreur, la délicatesse de ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes. Il portait une culotte de soie noire, qui flottait autour de ses cuisses décharnées, en décrivant des plis comme une voile abattue. Un anatomiste eût reconnu soudain les symptômes d'une affreuse éthisie, en voyant les petites jambes qui servaient à soutenir ce corps étrange. Vous eussiez dit de deux os mis en croix sur une tombe. Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le cœur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépitude à cette machine presque casuelle. (Balzac, 2005: I, 658)

La ambigüedad que caracteriza al fenómeno está presente también en su nombre, que puede resultar extraño. Este nombre, con frecuencia, puede no corresponderse con una identidad precisa debido al carácter inestable del fenómeno o la dificultad de aprehenderlo. Por este motivo, también el fenómeno puede no tener nombre, porque pertenezca a la categoría de lo innombrable.

Unido a su carácter innombrable, otro rasgo del fenómeno puede ser su naturaleza indescriptible, de ahí el recurso a perífrasis y comparaciones. No se trata sólo de un artificio para aumentar el poder sugestivo del fenómeno, sino que se trata también de una imposibilidad lingüística real del autor para expresar una realidad desconocida. De ahí que más que decir, se sugiere (Malrieu, 1992: 91-92).

En los relatos analizados tenemos algunos ejemplos de este tipo de nombres extraños: Melmoth, Cornélius, Zambinella. Éste último, Zambinella pertenece a esa categoría de fenómenos que se resisten a ser descritos. Ante la imposibilidad de transmitir el horror que su contemplación produce en la condesa de F..., el narrador recurre a circunloquios de tipo comparativo:

Alors elle s'enhardit assez pour examiner pendant un moment cette créature, sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action... Elle était sous le charme de cette craintive curiosité qui pousse les femmes à se procurer des émotions dangereuses, à voir des tigres enchaînés, à regarder des boas, en s'effrayant de n'en être séparées que par de faibles barrières... (Balzac, 2005: I, 658)

El fenómeno se encuentra en una situación de superioridad con respecto al personaje o el entorno y no pasa desapercibido por su altura y su fuerza. Además también llama la atención por su apariencia física, ya sea por su fealdad o belleza extremas. A ello hay que sumar su naturaleza invencible o indestructible (Malrieu, 1992: 92).

En un autor como Balzac, en el que los elementos descriptivos ostentan una relevancia especial, los retratos físicos del personaje-fenómeno inciden en los aspectos más siniestros e inquietantes del mismo, sobre todo del rostro. En el caso de Melmoth se resaltan rasgos como “la coupe oblongue de la figure” (Balzac, 2006: II, 424), “les contours bombés de son front, la couleur aigre de sa chair” (Balzac, 2006: II, 424-425), “la lividité permanente d'une figure impassible, dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres” (Balzac, 2006: II,

425), además es un hombre “sec et décharné” (Balzac, 2006: II, 425). Además el fenómeno intimida a Castanier haciéndole sabedor de su indestructibilidad: “Je ne dépens ni du temps, ni de l’espace, ni de la distance” (Balzac, 2006: II, 437).

En *Maître Cornélius*, cuando Georges se decide a llamar a la casa de Cornélius cree tener una terrorífica visión, cuando en realidad está viendo al avaro y a su hermana:

De chaque côté de cette porte il y avait une figure encadrée entre les deux barreaux d’une espèce de meurtrière. Il avait pris d’abord ces deux visages pour des masques grotesques sculptés dans la pierre. Ils étaient ridés, anguleux, contournés, saillants, immobiles, de couleur tannée, c’est-à-dire bruns; mais le froid et la lueur de la lune lui permirent de distinguer le léger nuage blanc que la respiration faisait sortir des deux nez violâtres; [...]. Ces deux visages, tendus et soupçonneux, étaient sans doute ceux de Cornélius et de sa sœur. (Balzac, 2005: I, 1080-1081)

Pero después los retratos se hacen más precisos. De la vieja solterona Balzac resalta su fealdad esperpéntica:

Une vieille fille édentée, à visage de rebec, dont les sourcils ressemblaient à deux anses de chaudron, qui n’aurait pas pu mettre une noisette entre son nez et son menton crochu; fille pâle et hâve, creusée des tempes, et qui semblait être composée d’os et de nerfs, le guida silencieusement dans une salle basse, tandis que Cornélius le suivait prudemment par-derrière. (Balzac, 2005: I, 1081)

En el caso de Cornélius, a partir de sus rasgos físicos, Balzac, influenciado por las teorías fisiognomónicas del momento, extrae un retrato psicológico que pone de relieve su fuerza interior y superioridad intelectual:

L'argentier de Louis XI ressemblait assez à ce monarque; il en avait même pris certains gestes, comme il arrive souvent aux gens qui vivent ensemble dans une sorte d'intimité. Les sourcils épais du Flamand lui couvraient presque les yeux; mais, en les relevant un peu, il lançait un regard lucide, pénétrant et plein de puissance, le regard des hommes habitués au silence, et auxquels le phénomène de la concentration des forces intérieures est devenu familier. Ses lèvres minces, à rides verticales, lui donnaient un air de finesse incroyable. La partie inférieure du visage avait de vagues ressemblances avec le museau des renards; mais le front haut, bombé, tout plissé, semblait révéler de grandes et de belles qualités, une noblesse d'âme dont l'expérience avait modéré l'essor, et que les cruels enseignements de la vie refoulaient sans doute dans les replis les plus cachés de cet être singulier. Ce n'était certes pas un avare ordinaire, et sa passion cachait sans doute de profondes jouissances, de secrètes conceptions. (Balzac, 2005: I, 1082)

En casos como el de Zambinella, el fenómeno puede llegar a aunar la fealdad y la belleza extremas en diferentes momentos de su existencia. El lector descubre al final del relato que el Adonis que la condesa de F... admira por su perfección en el salón de los Lanty representa a Zambinella cuando era joven:

Nous restâmes pendant un moment dans la contemplation de cette merveille, qui semblait due à quelque pinceau surnaturel. Il représentait Adonis étendu sur une peau de lion. La lampe, suspendue au milieu du boudoir et contenue dans un vase d'albâtre, illuminait ce tableau d'une lueur douce qui nous permit d'en saisir toutes les beautés.

- Un être aussi parfait existe-t-il? me demanda-t-elle, après avoir examiné, non sans un doux sourire de contentement, la grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin...

- Il est trop beau pour un homme!... ajouta-t-elle. (Balzac, 2005: I, 660-661)

Sin embargo, sin saberlo, la condesa de F... ha contemplado momentos antes el mismo personaje-fenómeno, ya anciano, y ha quedado horrorizada por su sinistra, casi inhumana fisionomía:

Alors elle s'enhardit assez pour examiner pendant un moment cette créature, sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action... [...]

Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux: les tempes, creuses; les yeux, perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescriptible, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. Ces gibbosités, plus ou moins éclairées par les lumières, produisaient des ombres et des reflets curieux qui achevaient d'ôter à ce visage les caractères de la face humaine. Puis, les années avaient si fortement collé sur les os la peau jaune et fine de ce visage qu'elle y décrivait partout une multitude de rides, tantôt circulaires, comme les replis de l'eau troublée par un caillou que jette un enfant; tantôt étoilées comme une fêlure de vitre; ou droites; mais toujours profondes et aussi pressées que les feuillets dans la tranche d'un livre. Quelques vieillards nous présentent souvent des portraits plus hideux;

mais ce qui contribuait le plus à donner l'apparence d'une création artificielle au spectre survenu devant nous, c'était le rouge et le blanc dont il reluisait. [...]

- Il sent le cimetière... s'écria la jeune femme épouvantée. (Balzac, 2005: I, 659-660)

En el plano interior, el fenómeno o personaje-fenómeno posee una extremada sensibilidad que le permite percibir cosas que el común de los mortales no captan (Malrieu, 1992: 93). Acordémonos de Melmoth. La primera descripción que encontramos de este fenómeno incide en su capacidad para penetrar en el interior de las personas y de las cosas: "Une tonne de ce vin de Tokay nommé *vin de succession*, il pouvait l'avalier sans faire chavirer ni son regard poignardant qui lisait dans les âmes, ni sa cruelle raison qui semblait toujours aller au fond des choses" (Balzac, 2006: II, 425).

En el inicio de la historia, a pesar de su superioridad, el fenómeno intenta ser cauto para no llamar aún más la atención, pero conforme avanza la acción comienza a hacerse notar con comportamientos cada vez más extravagantes, hasta llegar a convertirse en la única preocupación del personaje, causándole malestar o miedo. La máxima expresión de la posesión del personaje por el fenómeno se produce cuando aquél llega a convertirse en personaje-fenómeno. En cualquier caso, la relación de los dos elementos sólo puede acabar con la muerte de uno de los dos, o la huida del personaje para escapar a la perturbación y la obsesión que le ocasiona el fenómeno, aunque en este segundo caso la omnipresencia del fenómeno la hace inútil (Malrieu, 1992: 93-95). Siguiendo con el ejemplo de Melmoth, el primer contacto que éste tiene con Castanier no deja de

desarrollarse dentro de una relativa normalidad. Castanier ha advertido cosas extrañas, como el hecho de que el inglés haya entrado en el banco, cuando éste estaba ya cerrado, o que haya desaparecido después como si se hubiera desvanecido en el aire; le llama la atención su turbadora mirada de fuego o que “la plume dont Melmoth s’était servi” le cause “dans les entrailles une sensation chaude et remuante assez semblable à celle que donne l’émétique” (Balzac, 2006: II, 426). Pero el personaje intenta no dar importancia a estos detalles y mantenerse en la idea de que su mundo racional no ha sido alterado:

Comme il semblait impossible à Castanier que cet Anglais eût deviné son crime, il attribua cette souffrance intérieure à la palpitation que, suivant les idées reçues, doit procurer *un mauvais coup* au moment où il se fait.

- Au diable! je suis bien bête; Dieu me protège, car si cet animal s’était adressé demain à ces messieurs, j’étais *cuit!* se dit Castanier en jetant dans le poêle les fausses lettres inutiles qui s’y consumèrent.

Sin embargo, el acoso de Melmoth se hará cada vez más insistente. El fenómeno demostrará a Castanier hasta dónde llega su poder y su fuerza, que no conoce los límites del espacio ni del tiempo. Hará que el personaje sufra tremendas alucinaciones, en una de las cuales visualizará el terrible futuro que le espera. Castanier no resistirá la presión que sobre él ejerce Melmoth y terminará accediendo a sellar el pacto diabólico. Cesan así los envites del fenómeno, que muere “reconciliado” con Dios.

Un elemento capital en la caracterización del fenómeno es el tema de la mirada, muy recurrente por su carácter perturbador²⁵ (Malrieu, 1992: 96).

La mirada asociada a la imagen del fuego, por la significación diabólica que éste tiene, es un elemento muy recurrente en los relatos fantásticos que analizamos. Evidentemente, este elemento está muy presente en *Melmoth Réconcilié*. Más que por su siniestro físico, Melmoth aterroriza a Castanier con la mirada. Son continuas las referencias del narrador a los efectos que provoca en el personaje la mirada que el fenómeno proyecta sobre él: “L’éclat que jetaient les yeux de l’étranger était insupportable et causait à l’âme une impression poignante qu’augmentait encore la rigidité de ses traits” (Balzac, 2006: II, 425); “Il fut pris d’une sorte de tremblement convulsif en voyant les rayons rouges qui sortaient des yeux de cet homme, et qui venaient reluire sur la fausse signature de la lettre de crédit” (Balzac, 2006: II, 425); “À peine y eut-il fait quelques pas, qu’il rencontra la figure de Melmoth, dont le regard lui causa la fade chaleur d’entrailles et la terreur qu’il avait déjà ressenties”

²⁵ A propósito de este rasgo Malrieu advierte una diferencia fundamental entre lo fantástico y el cuento de tipo maravilloso. Si el cuento de hadas se basa en la palabra. “La fée, par définition, est celle qui parle (*fées* est issu de *fata*, pluriel de *fatum* < *for*, *faris*, *fari*, *fatus sum*: parler. Ernout et Maillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*) et rien ne peut entraver la réalisation concrète de ce qu’elle a annoncé. En ce sens, la fée, bonne ou mauvaise, est créatrice” (1992: 96). Lo fantástico, por el contrario, se fundamenta en la mirada: “le phénomène regarde et ne parle pas” (1992: 96) y ello lo sitúa al margen de nuestros esquemas mentales, de las coordenadas que rigen la realidad que nos circunda: “À la différence du conte de fées, le fantastique repose exclusivement sur le regard, autrement dit sur un rapport direct du personnage au phénomène qui lui-même ne dit rien, et donc ne crée rien. Or nous vivons dans un monde où l’on est nécessairement créé et/ou créateur, ne serait-ce que biologiquement. Le phénomène, être à la fois incréé et non créateur, tire de là son caractère particulièrement angoissant. C’est maintenant qu’il cesse d’être à l’image du divin. L’enchaînement logique des causes et des conséquences est rompu. Le phénomène se situe tout entier en dehors de nos cadres de pensée. Il est résolument Autre” (Malrieu, 1992: 96-97).

(Balzac, 2006: II, 437); “Quand le pauvre caissier se retournait pour l’implorer, il rencontrait un regard de feu qui vomissait des courants électriques, espèces de pointes métalliques par lesquelles Castanier se sentait pénétré, traversé de part en part, et cloué” (Balzac, 2006: II, 438).

El hecho de aceptar el pacto, implica un cambio en los rasgos físicos del personaje que se vuelven diabólicos y la mirada vuelve a ser un elemento recurrente. Así, cuando Castanier ha concluido el pacto con Melmoth, el narrador enfatiza el impacto del elemento visual en contraste con la siniestra palidez del resto del rostro: “La physionomie du caissier était changée. Son teint rouge avait fait place à la pâleur étrange qui rendait l’étranger sinistre et froid. Ses yeux jetaient un feu sombre qui blessait par un éclat insupportable” (Balzac, 2006: II, 442). De forma similar, cuando es Valdenoir el que asume el pacto, el narrador vuelve a hacer hincapié en el mismo rasgo: “Valdenoir, dont chacun avait deviné les angoisses, reparaissait au contraire avec des yeux éclatants et portait sur son visage la fierté de Lucifer. La faillite avait passé d’un visage sur l’autre” (Balzac, 2006: II, 455).

En *Le Grand d’Espagne* el factor visual está igualmente muy presente. El primer contacto entre personaje y fenómeno es sólo visual. El celoso marido no habla, pero su mirada de fuego en la noche atemoriza y advierte del peligro que corre el personaje:

En ce moment, l’indiscret chirurgien s’arrêta, pâlit. Tous les yeux fixés sur les siens en suivirent la direction; et les Français virent un Espagnol enveloppé d’un manteau, dont le regard de feu brillait dans l’ombre, au

milieu d'une touffe d'orangers où il se tenait debout. (Balzac, 2005: I, 1156)

Más adelante, cuando el fenómeno se introduce en casa del personaje para apuñalarlo, se vuelve a incidir en el mismo rasgo: "Alors il vit debout devant lui, un Espagnol enveloppé dans son manteau. L'inconnu lui jetait le même regard brûlant, parti du buisson pendant la fête, et par lequel il avait déjà été si fatalement saisi" (Balzac, 2005: I, 1157).

El fenómeno sólo existe en el relato por su mirada. Sólo al final, cuando se presenta en la fiesta acompañado de su mutilada mujer, el narrador añade a la mirada, otros rasgos físicos: "Le mari avait, sous les orbites creusées et noircies, des yeux de feu. Sa face était desséchée, son crâne sans cheveux, et son corps d'une maigreur effroyable" (Balzac, 2005: I, 1158).

En *Maître Cornélius* también se incide en la inquietante mirada de fuego que proyectan en la noche, sobre el rostro de Georges, los dos moradores de la Malemaison:

Puis il finit par voir dans chaque figure creuse, sous l'ombre des sourcils, deux yeux d'un bleu faïence, qui jetaient un feu clair, et ressemblaient à ceux d'un loup couché dans la feuillée et qui croit entendre les cris d'une meute. La lueur inquiète de ces yeux était dirigée sur lui si fixement qu'après l'avoir reçue pendant le moment où il examina ce singulier spectacle, il se trouva comme un oiseau surpris par des chiens à l'arrêt. Il se fit dans son âme un mouvement fébrile, mais promptement réprimé. (Balzac, 2005: I, 1080-1081)

En *Les Proscrits*, la comunicación verbal entre los enigmáticos personajes y los dueños de la casa donde se hospedan parece totalmente anulada, hasta el punto de que la dueña apenas ha odio hablar a Godefroid: “Quoique la voix du plus jeune fût douce et mélodieuse comme les sons d’une flûte, elle l’entendait si rarement, qu’alors elle fut tentée de la prendre pour l’effet d’un sortilège” (Balzac, 2005: I, 829). Aunque los dos amigos mantienen largas conversaciones, vistos desde fuera por los otros personajes, pareciera como si no hablaran ni siquiera entre ellos: “Mais pourquoi le vieux maître et lui ne se parlent-ils presque point?” (Balzac, 2005: I, 833), se pregunta Jacqueline. La mirada se convierte así en unos de los rasgos más expresivos y comunicativos del fenómeno con el personaje:

L’étranger resta un instant sur le seuil de la porte à examiner les trois personnes qui étaient dans la salle, en paraissant y chercher son compagnon. Le regard qu’il leur jeta, tout insouciant qu’il fût, remua puissamment les cœurs. Il était vraiment impossible, même à un homme ferme, de ne pas avouer que la nature avait départi des pouvoirs exorbitants à cet être surnaturel.

Quoique se yeux fussent assez profondément enfoncés sous les grands arceaux dessinés par ses sourcils, ils étaient, comme ceux d’un milan, enchâssés dans des paupières si larges et bordés d’un cercle noir si vivement marqué sur le haut de sa joue, que leurs globes semblaient être en saillie. Le feu de cet œil magique avait je ne sais quoi de despotique et de perçant qui saisissait l’âme. C’était un regard pesant et plein de pensées, un regard brillant et lucide comme celui des serpents ou des oiseaux, mais qui stupéfiait, qui écrasait par la communication trop vive

d'un immense malheur, ou d'une puissance surhumaine. (Balzac, 2005: I, 831)

En *Sarrasine* se da también esa incomunicación entre el fenómeno y el personaje. El anciano Zambinella deambula por los salones, pero en ningún momento se detiene a hablar con los invitados, sólo susurra algunas palabras ininteligibles para sí. Su mirada es tremendamente turbadora, en este caso no por el fuego diabólico que desprende, sino justo por lo contrario, porque es una mirada inerte, sin vida, cadavérica:

Il se posa lentement sur son siège, avec circonspection, et en grommelant quelques paroles inintelligibles. Sa voix cassée ressembla au bruit que fait une pierre en tombant dans un puits.

La jeune femme me pressa vivement la main, comme si elle eût cherché à se garantir d'un précipice; car elle frissonna quand cet homme, qu'elle regardait, tourna sur elle deux yeux sans chaleur, de yeux glauques, qui ne pouvaient se comparer qu'à de la nacre ternie.

- J'ai peur, me dit-elle en se penchant à mon oreille. (Balzac, 2006: II, 658)

Un poco más adelante el narrador vuelve a incidir en el mismo aspecto de la mirada de Zambinella:

Si le vieillard tournait les yeux vers l'assemblée, il semblait que les mouvements de ces globes incapables de réfléchir une lueur se fussent accomplis par un artifice imperceptible, et quand les yeux s'arrêtaient, celui qui les examinait finissait par douter qu'ils eussent remué. (Balzac, 2006: II, 659)

El fenómeno no puede permanecer en estado latente o escondido, debe manifestarse. Al hacerse presente inquieta más, pero, al mismo tiempo, se sitúa en el mismo nivel del personaje, éste puede verlo, y ello implica que el misterio que lo envuelve desaparece y pierde en parte su fuerza perturbadora. Como el personaje es el único que consigue ver al fenómeno, la mirada se convierte en el punto de unión de ambos. A través del “regard”²⁶ el personaje se distancia de lo humano y entabla contacto con el fenómeno, con otra realidad hasta entonces insospechada, accediendo así a un conocimiento superior. La inmensidad y poder del fenómeno hacen patente la debilidad del personaje, pero por otra parte desencadenan en éste una inclinación hacia lo desconocido, hacia aquello que lo supera.

La relación entre personaje y fenómeno excluye la comunicación verbal, pero también la comunicación con otros individuos. A medida que el relato avanza el personaje se distancia del mundo humano y se aproxima cada vez más al fenómeno; éste, a su vez, experimenta el proceso inverso y se acerca al personaje. Así, el fenómeno aprovecha las condiciones favorables que presenta el personaje para manifestarse ante él,

²⁶ Para Malrieu esta relación entre fenómeno y personaje, basada no en la palabra, sino en factores visuales, que pone en escena lo fantástico, es una manifestación del contexto ideológico del siglo XIX, en el cual se cuestionan los límites del lenguaje y del concepto como fuentes de conocimiento: “La connaissance conceptuelle est bornée; au-delà d’elle existe un autre mode de connaissance, supérieur, immédiat, qui nous permet d’entrer directement en contact avec la réalité profonde de l’Être. [...] Cette opposition entre deux modes de connaissance, le langage et la vision, a connu bien des avatars au cours de l’Histoire, et il était logique de la retrouver à une époque où les différents systèmes spéculatifs se trouvent remis en cause, et où, inversement, sont réhabilités des modes d’expression non conceptuels. Comme le poète, comme le peintre – figures fantastiques récurrentes dont la fonction mythique est de donner à voir le réel dans son immédiateté et dans son essence –, l’auteur fantastique vise à donner du monde une image élargie et aussi peu conceptuelle que possible. Le fantastique ne cesse de combiner idéalisme et positivisme” (1992: 98-99).

pero por otra parte es el propio personaje el que va hacia el fenómeno. Ello se debe al poder seductor que ejerce el fenómeno sobre el personaje, incluso en aquellos casos en que no se trata de algo especialmente bello. Se establece así una relación de atracción y repulsión, de desagrado o temor y al mismo tiempo de deseo, entre personaje y fenómeno (Malrieu, 1992: 97-100).

Esta simpatía, atracción, que siente el personaje hacia el fenómeno aparece reflejada en *Adieu*, cuando todavía la “dame blanche et noir” no ha sido reconocida por Philippe. Si en los primeros instantes Julie es, para el marqués de Albon, un “fantôme” (Balzac, 2005: I, 520), “une femme étrange” (Balzac, 2005: I, 520), que parece “plutôt une ombre qu’une créature vivante” (Balzac, 2005: I, 520) y cuyo “regard immobile et froid” (Balzac, 2005: I, 520) sobrecoge, la perspectiva cambia cuando el narrador focaliza la descripción a través de Philippe. Ésta se hace entonces más benévola, incluso más sensual, y las metáforas animales, que, en otros casos, son utilizadas por Balzac para destacar los rasgos físicos y psicológicos más negativos del personaje, no impiden que quede evidenciada la gracia y el encanto que todavía conserva Julie, a pesar de su estado salvaje:

Au moment où M. d’Albon saisissait son arme, le colonel l’arrêta par un geste, et il lui montra du doigt l’inconnue qui avait si vivement piqué leur curiosité. Elle venait par une allée assez éloignée, marchait à pas lents et semblait ensevelie dans une méditation profonde. Elle était vêtue d’une robe de satin noir tout usée. Ses longs cheveux tombaient en boucles nombreuses sur son front, autour de ses épaules et descendaient jusqu’en

bas de sa taille. Ils lui servaient de châle. Elle semblait accoutumée à ce désordre, car elle ne chassait que rarement sa chevelure de chaque côté de ses tempes; et alors, agitant la tête par un mouvement brusque, elle ne s'y prenait pas à deux fois pour dégager son front ou ses yeux de ce voile épais; et son geste avait, comme celui d'un animal, une admirable sécurité de mécanisme. Elle atteignait son but avec une prestesse qui tenait du prodige. Les deux chasseurs étonnés la virent sauter sur une branche de pommier et s'y attacher avec la légèreté d'un oiseau. Elle y saisit des fruits, les mangea et se laissa tomber à terre avec la gracieuse mollesse qu'on admire chez les écureuils. Ses membres possédaient une élasticité qui ôtait à ses moindres gestes jusqu'à l'apparence de la gêne ou de l'effort. Elle joua sur le gazon, et s'y roula, comme aurait pu le faire un enfant; puis, jetant en avant ses deux pieds et ses mains, elle resta étendue sur l'herbe avec l'abandon, la grâce, le naturel d'une jeune chatte dormant au soleil. Tout à coup le tonnerre ayant grondé dans le lointain, elle se retourna subitement et se mit à quatre pattes avec la miraculeuse adresse d'un chien qui entend venir un étranger. Cette bizarre attitude eut pour effet de séparer la noire chevelure en deux larges bandeaux qui retombèrent de chaque côté de sa tête. Alors les deux spectateurs de cette scène singulière purent admirer les épaules dont les contours avaient une exquise délicatesse, et dont la peau blanche brillait comme les marguerites de la prairie. Le cou surtout attirait les regards par une rare perfection. Il était facile de voir que cette femme était admirablement bien faite. Ses mouvements se succédaient avec tant de rapidité, et si gracieusement, ils s'exécutaient si lestement, qu'il ne semblait pas qu'elle fût une créature humaine, mais une de ces filles de l'air célébrées par les poésies d'Ossian. [...]

Se destaca también “sa figure [...] extrêmement blanche, ses yeux, grands et noirs” (Balzac, 2005: I, 524), “sa voix douce et harmonieuse” (Balzac, 2005: I, 524) cuando pronuncia la palabra “adieu”, y se concluye que “c’était une des plus ravissantes femmes qu’il fût possible de voir” (Balzac, 2005: I, 524). Justo después Philippe cae al suelo conmocionado porque acaba de reconocer a Julie.

Es también una relación amor/odio, víctima/verdugo. Pero, ¿a quién corresponde el papel de víctima y a quién el de verdugo? En muchos casos, a pesar de representar un peligro para el individuo o para el grupo social, el fenómeno no deja de ser al principio una víctima del personaje. Por su parte, el personaje, supuesta víctima del fenómeno, también puede llegar a convertirse en verdugo de los que le rodean. Por tanto, si los analizamos detenidamente las diferencias entre ambos no son tan abismales como podría pensarse, sobre todo cuando, por su parte, el fenómeno posee forma humana y presenta la misma apariencia que el personaje (Malrieu, 1992: 102-103). Por este motivo, Melmoth causa pánico en Castanier, pero sin embargo no llama la atención de su acompañante: “Castanier revint à sa loge suivi de l’étranger, qu’il s’empresse de présenter à madame de La Garde, suivant l’ordre qu’il venait de recevoir. Aquilina ne parut point surprise de voir Melmoth” (Balzac, 2006: II, 438).

En cierto modo, incluso en aquellos relatos que no recrean explícitamente el tema del doble, el fenómeno se convierte en el doble del personaje, ya que ambos tienen los mismos gustos y no hay diferencias notables entre ellos. La verdadera identidad de lo fantástico reside en esa simbiosis que se establece entre personaje y fenómeno.

Sin embargo, en pocas ocasiones el personaje acepta sin más el reflejo que de él proyecta el fenómeno, ya que el fenómeno representa una

parte de él que no puede aceptar si quiere seguir manteniendo la imagen que tenía de sí mismo.

El personaje fantástico parte de una situación de vacío existencial y es un ser alienado²⁷, que, en principio, no es consciente de su estado. La alienación puede estar provocada por la sujeción a normas religiosas, sexuales o sociales que le vienen impuestas, pero también puede tener su origen en el propio personaje. En cualquier caso, el fenómeno cumple una función importante con respecto a la alienación del personaje: es expresión de la misma y al mismo tiempo es el factor que hace posible que el personaje tome conciencia de su situación. Si el fenómeno se manifiesta al personaje como algo negativo que hay que hacer desaparecer es porque éste no acepta la imagen que de él proyecta el fenómeno (Malrieu, 1992: 105-108).

¿Por qué Sarrasine intenta acabar con la vida de Zambinella, el ser que tanto ha amado, cuando descubre su secreto? Quizás porque se resiste a asumir que tiene mucho más en común con el andrógino de lo que pensaba. Sarrasine se ha enamorado de un castrado, un ser de apariencia femenina, pero que biológicamente es un hombre, de tal manera que la ambigüedad sexual de Zambinella es ahora también la suya propia.

²⁷ Para Malrieu el concepto de alienación no sólo es central y básico en lo fantástico, sino que es una cuestión que preocupa a lo largo de todo el siglo XIX: "À cette époque, en effet, en psychiatrie comme en matière d'analyse politique, de religion ou de philosophie, on s'interroge sur l'essence de l'homme et sur le fait que celui-ci se trouve précisément séparé de sa propre essence par toutes sortes de facteurs, qui peuvent aller de la religion ou de la division du travail jusqu'à la démence.

L'aliénation, on le sait, désigne le fait de devenir étranger à soi-même au profit d'un autre ou d'autre chose. Cette notion a connu sa plus grande fortune durant la première moitié du XIX^e siècle, au point de se voir attribuée une valeur conceptuelle qu'elle n'a que bien rarement en dehors de la philosophie hegelienne. Le terme a subsisté dans le vocabulaire psychiatrique, mais il est à cette époque d'un emploi considérablement plus étendu, et reflète une préoccupation générale et profonde. [...]

Le fantastique repose sur une pensée de l'aliénation" (Malrieu, 1992: 107).

Zambinella ha puesto al descubierto su verdadera identidad sexual y el escultor no asume que ya no pueda amar a otras mujeres, por eso decide acabar con ella²⁸:

- [...] Ce n'est ni mon sang ni mon existence que je regrette, c'est l'avenir!... c'est ma fortune de cœur!... Ta main débile a renversé mon bonheur. - Quelle espérance puis-je te ravir pour toutes celles que tu as flétries? - Tu m'as ravalé plus bas que toi... *Aimer, être aimé!*... sont désormais des mots vides de sens pour moi - comme pour toi. - Sans cesse je penserai à cette femme imaginaire en voyant une femme réelle.

Il montra la statue par un geste de désespoir.

- J'aurai toujours dans le souvenir une harpie céleste qui viendra enfonce ses griffes dans tous mes sentiments d'homme, et qui signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection!... Monstre! toi qui ne peux rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes ses femmes!... (Balzac, 2005: I, 679)

²⁸ La ambigüedad sexual del personaje de Zambinella ha dado pie para que determinados críticos se aventuren a hablar de una probable tendencia bisexual de Balzac. Concretamente, Pierre Citron, en su Introducción al relato en la edición de *La Pléiade* y en su artículo "Interprétation de *Sarrasine*" ha expuesto la tesis de que las peculiaridades que atañen a los personajes y estructura de la obra revelan que Balzac "a introduit un certain nombre de données personnelles, biographiques et psychologiques" (Balzac, 1977: VI, 1039), de los que se puede deducir que el autor ha recreado en la ficción problemas íntimos relacionados con una posible bisexualidad. Las circunstancias en que Balzac vivió en su infancia y adolescencia, vejado por una madre, castradora y dominadora, mal defendido por un padre distante, coinciden con las que describe el psicoanálisis como propicias para desarrollar inclinaciones homosexuales. En opinión de Citron (1972: 95), el "yo" narrador del relato marco, que corteja sin éxito a la condesa de F..., se identificaría con el Balzac adulto del presente, de tendencias sexuales definidas, y el personaje de *Sarrasine* del relato central - cuyo nombre tiene evidentes connotaciones femeninas -, enamorado de un castrado, con el Balzac adolescente de tendencias sexuales todavía inseguras.

Buena parte de los relatos fantásticos se quedan en este estadio, sólo algunos exponen una tercera etapa en la que el fenómeno es para el personaje revelación de su verdadera naturaleza. No es el fenómeno el que aliena al personaje, sino que gracias a él encuentra su identidad (Malrieu, 1992: 108).

Es la sociedad la que se halla en el origen de la alienación del personaje, y va a ser ella también la que cause su destrucción y la del fenómeno. En un primer momento, la víctima será el fenómeno, que será aniquilado por los garantes del orden moral y social, bajo el pretexto de proteger al personaje. Pero luego será el turno del personaje. Por su contacto con el fenómeno, el personaje ha tenido acceso a un conocimiento superior de sí mismo y del mundo, contraviniendo el orden establecido y aumentando aún más su aislamiento inicial. Se ha convertido, como el fenómeno algo anormal que hay que aniquilar. Es la sociedad la que, asumiendo el papel que antes cumplía el fenómeno, termina ejerciendo su poder implacable sobre éste y sobre el personaje y los hace desaparecer. Por tanto, en lo fantástico, el héroe es víctima no de su propio mal, ni del fenómeno, sino de la sociedad (Malrieu, 1992: 109-110).

Sarrasine, por ejemplo, no muere a manos de Zambinella, sino que de alguna manera es la sociedad, representada en este caso por uno de sus estamentos, el orden eclesiástico, la que lo aniquila:

À ces mots il saisit un marteau et le lança sur la statue avec une force si extravagante qu'il la manqua... Il crut avoir détruit ce monument de sa folie, et alors il reprit son épée et la brandit pour tuer le chanteur.

Zambinella jeta des cris perçants.

En ce moment trois hommes entrèrent, et soudain le sculpteur tomba percé de trois coups de stylet.

- De la part du cardinal Cigognara!... dit l'un d'eux.

- C'est un bienfait... digne d'un chrétien... répondit le Français en expirant. (Balzac, 2005: I, 679-680)

2.2. Espacio y tiempo

El espacio es, de entre los elementos que forman parte de la narración, el más difícilmente perceptible²⁹. El espacio se asume por personajes y objetos que son los que polarizan la atención del lector y del crítico. Además entra en confluencia con otro elemento, el tiempo. El espacio en el texto se sucede porque se modifica el tiempo. Si el tiempo se anula, el espacio aparece casi como único elemento. Este detenimiento temporal ha sido fuertemente privilegiado en la novela realista y naturalista con sus abundantes retratos y descripciones topográficas por los que el tiempo no pasa. Aunque difícilmente se puede separar la descripción de la narración, si en algún momento se puede hacer, es en la novela del siglo XIX. Precisamente en la confluencia espacio-tiempo se centra la diferencia entre narración y descripción. La narración de acontecimientos se organiza alrededor de un referente temporal mientras que la descripción lo hace en torno a un referente espacial. En un autor

²⁹ Es además el menos tratado a nivel de teoría narratológica. Remitimos al artículo de Sirvent (1998: 227-237), actualización sobre las teorías narratológicas referidas al espacio y bibliografía correspondiente.

como Balzac que privilegia tanto la descripción en sus obras, la dicotomía espacio-tiempo, descripción-narración, es particularmente significativa, pues el espacio tiende a presentarse en pausas descriptivas, en las que la acción se interrumpe, el tiempo se detiene y el espacio pasa entonces a un primer plano.

En el texto narrativo el espacio existe en relación al tiempo, bien porque éste se suceda o porque se detenga. Sin embargo, sin dejar de ser cierto esto, en Balzac el espacio - la descripción de espacios - es un elemento de primer orden. El autor ya lo subraya en el "Avant-propos" de *La Comédie Humaine* de 1842:

J'ai tâché de donner une idée des différentes contrées de notre beau pays. Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin. (Balzac, 1976: I, 18-19)

Frente a la nueva concepción de un espacio subjetivo o interior que ha desarrollado la novela contemporánea³⁰, Balzac, como el resto de autores realistas y naturalistas del siglo XIX, utiliza en su narrativa el espacio entendido en su acepción tradicional, como mimesis de la realidad. El espacio de la ficción *pretende* ser reflejo del espacio real. Subrayamos el término "pretende", porque la esencia del espacio literario es verbal, "comme les autres composantes du récit, il n'existe qu'en vertu du langage" (Weisgerber, 1978: 10). A través del narrador o del personaje,

³⁰ Muchas de las producciones narrativas de los últimos decenios han dejado patente que se puede contar perfectamente una historia sin precisar el espacio - lugar - donde transcurre (Genette, 1972: 228).

y del lenguaje, se crea el espacio del texto narrativo que es, no lo olvidemos, sólo recreación, imitación, de la realidad³¹. Sucede, sin embargo, que, debido a la ubicación de la acción de los relatos balzaquianos en espacios casi siempre muy bien conocidos por el autor, localizables geográfica y temporalmente – pensamos, por ejemplo, en París o en los espacios provincianos como Tours, ciudad natal del autor, o Saumur –, y debido al detallismo con que los describe, se ha caído con frecuencia en el error de querer interpretar literalmente las referencias espaciales de sus obras. Así, se ha intentado encontrar sobre el terreno las calles y casas parisinas que menciona en sus descripciones. Castex ha matizado al respecto que “si Balzac a beaucoup observé, il n’a pu tout voir” (Balzac, 1976: I, XXI), por lo que la intuición del escritor ha jugado un papel fundamental en los procesos de descripción espacial. Así, afirma Castex, combinando sus experiencias con sus dotes imaginativas, Balzac diseña espacios creíbles a los ojos del lector, pero que no tienen un correlato fiel con la realidad que refieren:

Dans la plupart des cas, on ne peut indiquer où Balzac a pu contempler les demeures décrites dans ses romans; il lui arriva d’en imaginer à partir de plusieurs modèles: l’exactitude des détails rapportés et assemblés crée alors l’illusion d’une vérité d’ensemble. (Balzac, 1976: I, XXV)

Jeannine Guichardet comparte la misma opinión:

³¹ “L’espace romanesque, tout comme le genre narratif lui-même, se rapproche et s’écarte tour à tour de la « réalité » que dissèquent ethnologues, linguistes, psychologues ou géographes” (Weisgerber, 1978: 13).

L'illusion réaliste [...] se dégage si puissamment du texte balzacien, qu'on est tenté bien souvent de partir en quête du référent. Illusion perdue et quête égarée par une multiplicité d'indices trompeurs. Qui peut se vanter d'avoir identifié la pension Vauquer, pourtant si précisément décrite et située? (1986: 19)

En la tradición literaria clásica – desde Homero hasta finales del siglo XIX – Genette reconoce dos funciones a la descripción literaria: una función decorativa, y otra explicativa y simbólica. El crítico atribuye a Balzac el mérito de haber impuesto esta segunda función:

La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée, avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique: les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. (1968: 58-59)

El espacio en Balzac está cargado, pues, de significado, porque explica metafóricamente a los personajes que pululan en él. No estamos ante decorados inertes, sino que, de alguna manera, a través de una especie de relación simbiótica, son reflejo de la vida de los personajes que los habitan. El espacio juega así un papel fundamental en la caracterización de los personajes:

Ainsi lorsque Balzac nous décrit l'ameublement d'un salon, c'est l'histoire de la famille qui l'occupe qu'il nous décrit. Si les fauteuils sont disparates,

c'est qu'elle aura eu des revers. Pas seulement de cette famille, de tout le milieu, car les bahuts ont pu se promener, passer de main en main. (Butor: 1992: 64)

Balzac ha pasado a la Historia de la Literatura por ser un magnífico retratista de la sociedad de su tiempo, fundamentalmente la del periodo de la Restauración y la Monarquía de Julio, aunque también existe un buen número de obras dedicadas a la Revolución y el Primer Imperio. Sólo una decena de narraciones se sitúan en épocas anteriores a 1789. Esto implica que los espacios de *La Comédie Humaine* son casi todos coetáneos al autor. Respecto a su localización geográfica, es variada. Los espacios extranjeros están presentes en algunos de sus relatos: Italia en *Facino Cane* y *Sarrasine*, Alemania en *L'Auberge Rouge* y Rusia en *Le Colonel Chabert* y *Adieu*. Aunque nunca la visitó, España también se convierte en escenario de tres "nouvelles" que recrean episodios relacionados con la ocupación napoleónica de 1808: *Les Marana* y *El Verdugo* y *Le Grand d'Espagne*³². Noruega, país que tampoco conoció Balzac, es descrito en *Séraphîta*³³.

Si "entre province et capitale, la littérature du XIX^e siècle se plaît à multiplier les trajets" (Djourachkovitch & Leclerc, 2000: 5), resulta evidente que la narrativa balzaquiana no escapa a esta dualidad. Los espacios provincianos no faltan en *La Comédie Humaine*: Nemours en *Ursule Mirouët*; Saumur en *Eugénie Grandet*; Alençon en *La Vieille Fille* y *Le Cabinet des Antiques*; Angoulême en *Illusions perdues*; Besançon en *Albert Savarus*; Limoges en *Le Curé de village*, por citar algunos.

³² Para un estudio detallado de éstos y otros relatos véase Berthier (1997: 13-38) y Butor (1998: 219-251).

Pero hay un espacio que se alza en *La Comédie Humaine* por encima de todos los demás: París, ciudad mítica por excelencia, enfrentada o confrontada a la provincia en la narrativa del siglo XIX³⁴. Como afirma Dufief, frente al siglo XVIII, en el que la capital aparece poco en la novela, por la idea rousseauiana de que la vida en el campo convenía más al hombre que la ciudad, “les grands romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Hugo, Zola) vont [...] se passionner pour Paris et multiplier dans leurs œuvres les descriptions consacrées à la capitale” (1994, 4). La urbe, en continuo crecimiento, fascina a los escritores decimonónicos por sus transformaciones y su modernización. Surge así el mito literario de París:

La révolution de 1830, phénomène essentiellement parisien, met à la mode l'idée que Paris incarne l'idéal révolutionnaire. La capitale apparaît comme l'héritière de 89 et elle est présentée comme la ville de la liberté et du progrès. À Paris est désormais dévolu un rôle particulier, celui de guide, de phare de l'humanité. La ville cesse d'être une simple cité de pierres pour devenir une puissance spirituelle qui fait triompher les plus hautes valeurs. (Dufief, 1994: 6)

En la obra balzaquiana, se hace particularmente palpable el contraste entre este ambiente de la gran ciudad y el inmovilismo y el rechazo a los cambios, que reinaba en los ambientes de provincias.

³³ Aunque no es frecuente en Balzac, España y Noruega son ejemplos de espacios que, por no conocidos, el autor describe utilizando, entre otros recursos, la intuición y la imaginación.

³⁴ Sobre el tratamiento de París como espacio literario en la obra de Balzac, pueden consultarse varios estudios en Gichardet (2007). Se trata de un total de siete publicaciones que la autora ha reunido y reeditado, junto con otros de sus estudios balzaquianos, en una muy reciente edición.

Pero Balzac presenta París en toda su riqueza: su cara amable y lúcida, pero también sus lados más oscuros y amargos. El París balzaquiano es, por tanto, un espacio de contrastes, un espacio de vicios y virtudes, de “esplendores” y “miserias”. Es, en palabras de Carlos Pujol, “un ser vivo, descrito, vituperado, amado y odiado con verdadera pasión” (1974: 169).

En cualquier caso, Balzac jugó un papel de primer orden en la elevación de París a la categoría de espacio mítico en la novela francesa del siglo XIX:

[...] Balzac es el gran creador del tema literario de París, el que impregna de emoción las cosas más triviales de la ciudad, que, como por arte de magia, se convierten en “novelescas”; gracias a él París pasa a la leyenda, como el Londres de Dickens o el San Petersburgo de Dostoievski; como si su palabra hubiese transfigurado las piedras y las gentes de su ciudad, elevándolas a la condición singularísima de literatura viva. (Pujol, 1974: 169)

En esta creación del mito de París hay un aspecto que no podemos pasar por alto, por la importancia que tiene para este estudio: el tratamiento de la capital como espacio misterioso y fantástico. Este tema se desarrolla desde 1789 con Restif de la Bretonne y se consolida plenamente poco después de 1848, con la obra de Baudelaire. Entre estas dos fechas se descubre el atractivo misterioso de la gran ciudad; el misterio deja de ser privativo de los castillos medievales, las casonas desiertas y los bosques para alojarse en lo urbano, incrustándose en plena civilización (Pujol, 1974: 168).

La contribución de Balzac a la consolidación de esta temática es fundamental, ya que “empieza a dar cuerpo al mito de la poesía y del misterio de la gran ciudad” (Pujol, 1974: 169). En muchos de sus relatos ambientados en París, incluso en aquéllos de corte más realista, incide en los aspectos más enigmáticos e inquietantes que ofrece la urbe en su conjunto o en sus variados espacios interiores (casas modestas, salones aristocráticos, etc.), ofreciendo así una visión fantástica de la gran ciudad y sus ambientes:

Porque bajo sus apariencias vulgares descubre en París una poesía oculta. “Hay muchas cosas fantásticas en París”, nos dice; historias misteriosas y sombrías de amor, de ambición, de muerte, de intereses, como la de *Ferragus* y *La muchacha de los ojos de oro*, la de los primos Pons y Bette, la de los *Esplendores y miserias de las cortesanas*, la de *César Birotteau* y la *Casa Nucingen*. (Pujol, 1974: 169)

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que el Balzac observador, el Balzac realista que lega un testimonio vivo del París de su tiempo y de las gentes que lo habitan, es a la vez un Balzac visionario, que sabe hurgar en los entresijos de la ciudad para extraer estampas inquietantes del paisaje urbano.

Centrándonos en el estudio espacio-temporal del relato fantástico realizado por Malrieu, afirma el crítico que, aunque podríamos pensar que el texto fantástico se articula en torno a dos espacios-tiempos, el nuestro – las coordenadas espacio-temporales en que se desarrolla la existencia racional – y el del fenómeno, en realidad no son dos, sino tres: “celui du

phénomène, celui du personnage, et le nôtre, représenté par le narrateur” (1992: 115).

En cuanto al espacio-tiempo del narrador – también cuando interviene dentro de la historia, además de como narrador, como un personaje más – éste debe de corresponderse con el “« je, ici, maintenant » du lecteur” (Malrieu, 1992: 115). La temporalidad de la narración coincide, pues, con la temporalidad exterior al relato. Por lo general, el narrador ha conocido o conoce al personaje protagonista, de tal manera que sirve de puente entre éste y el lector (Malrieu, 1992: 115-116).

Como el del narrador, el tiempo del personaje también se corresponde, en principio, con el del lector. La experiencia perturbadora que éste ha vivido suele haberse producido en un pasado reciente o relativamente reciente, determinado además, ya que los acontecimientos aparecen por lo general fechados (Malrieu, 1992: 115-117).

En *Melmoth Réconcilié* estamos ante un narrador típicamente omnisciente que no participa en la acción como personaje y que cuenta, desde fuera, en tercera persona la historia de Castanier y los sucesivos pactos diabólicos que tienen lugar. Por tanto, no existe un motivo dentro de la ficción que explique por qué el narrador conoce la historia que cuenta, simplemente la conoce y la transmite al lector. Ahora bien, la acción queda perfectamente ubicada temporalmente en sus inicios, ya que, en la presentación del personaje de Castanier, el narrador informa de que éste es cajero desde 1813 y que lleva diez años en este puesto. Por tanto, los hechos acontecen en torno a 1823³⁵. Si la fecha de publicación del relato

³⁵ Moïse Le Yaouanc, en su introducción a *Melmoth Réconcilié*, en la edición de La Pléiade (Balzac, 1979: X, 334), argumenta que aunque por las indicaciones temporales del texto los hechos se ubicarían en el año 1823, sin embargo, teniendo en cuenta otros datos que se facilitan en la narración, habría que situar la acción a finales de 1821, que

es 1835, la acción es, pues, relativamente reciente, ya que se ubica en un pasado muy próximo y familiar a los lectores reales de la época.

En *Adieu* Balzac utiliza el mismo tipo de narrador omnisciente, exterior a la acción, que cuenta en tercera persona unos hechos pasados. Pero en este caso sí es posible distinguir el tiempo de la narración del tiempo de la acción de los personajes. Al final del relato descubrimos que el tiempo de la narración coincide con la fecha de publicación de la obra. 1830 es, pues, la referencia temporal desde la cual el narrador cuenta los hechos. El suicidio de Philippe, que cierra el relato, se produce, según las indicaciones temporales del texto³⁶, en 1830, y este es el punto donde se ubica temporalmente el narrador.

Pero, ¿dónde se sitúa el inicio de relato? Éste comienza con el reencuentro de Philippe y Julie en el verano de 1819 (Balzac, 2005: I, 516). Si embargo, en este punto la historia se retrotrae unos años, se produce una vuelta atrás en el tiempo, ya que existe un “*récit encadré*” con un segundo narrador, el tío de Julie, que, para explicar el origen de la locura de la protagonista, se remonta a la derrota napoleónica del Beresina los días 28 y el 29 de noviembre de 1812, pues es en estas circunstancias cuando, obligada a separarse de Philippe, Julie se vuelve loca e inicia una vida errática hasta que su tío la encuentra y decide intentar curarla. Tras este “*retour en arrière*” continúa la acción del relato marco y llegamos “*au commencement du moi de janvier 1820*” (Balzac, 2005: I, 550), cuando Philippe ensaya la terapia ideada por él para devolver la cordura a Julie.

paradójicamente es el año en que la obra inglesa de Maturin en que se inspiró Balzac fue traducida al francés.

³⁶ “Il y a quelques jours une dame le complimente sur sa bonne humeur et sur l'égalité de son caractère. [...]”

Tras su fracaso se produce una elipsis temporal y el relato avanza hasta 1830 donde, como hemos dicho, concluye con el suicidio del personaje.

Por tanto, el tiempo total del relato abarca desde 1812 hasta 1830. Si el tiempo de la narración es absolutamente coetáneo del lector, el tiempo de los personajes también le es familiar a éste, no sólo porque se trata de un pasado muy reciente, sino también porque es un pasado que, como hemos visto, avanza hacia el presente y no pierde, pues, la referencia del tiempo del lector.

Esporádicamente Balzac se deja también arrastrar por la vena romántica y, apartándose del canon fantástico, el narrador omnisciente retrotrae al lector a la época medieval. Sucede en dos relatos, *Maître Cornélius* y *Les Proscrits*. En *Maître Cornélius*, la acción se remonta al día de Todos los Santos del año 1479; el tiempo del personaje queda muy distante, pues, del tiempo de lector, también del narrador, ya que son numerosos los comentarios a través de los cuales éste nos hace ver que contempla los hechos desde la distancia, con la perspectiva que da el que hayan transcurrido seiscientos años de historia. El narrador, a veces autor-narrador, narra desde el presente del lector, y lo deja claro desde el principio del relato, cuando, tras una reflexión sobre las afinidades, en la Edad Media, del sentimiento religioso con el amor, el narrador afirma: "Ces observations demi-savantes justifient peut-être la vérité de cette historiette, dont certains détails pourraient effaroucher la morale perfectionnée de notre siècle, un peu *collet-monté*, comme chacun sait" (Balzac, 2005: I, 1063). Poco después vuelve a insistir en su posicionamiento temporal cuando, a propósito del privilegio que tenían

Le lendemain la dame apprit avec étonnement que M. de Sucey s'était brûlé la cervelle pendant la nuit" (Balzac, 2005: I, 552).

las familias más pudientes de presenciar la misa desde las capillas de la catedral, afirma: “Cette simonie se pratique encore aujourd’hui. Une femme avait alors sa chapelle à l’église, comme de nos jours elle prend une loge aux Italiens” (Balzac, 2005: I, 1064).

La acción de *Les Proscrits* es aún más anterior a la de *Maître Cornélius*, pues se remonta al año 1308, pero en este caso son también numerosas las pistas que, desde el principio, delatan que el acto elocutivo de la narración es contemporáneo del tiempo del lector. Pondré sólo tres ejemplos. Cuando describe el techo que corona la casa de Tirechair, comparándolo con dos cartas apoyadas una contra otra, el narrador puntualiza que de este tipo de techo “au grand regret des historiographes, il n’existe plus guère à Paris que deux ou trois modèles” (Balzac, 2005: I, 825). Al describir la vista que se tiene de París desde una de las habitaciones que alquila Tirechair, el narrador vuelve a apostillar: “Ce Paris chétif et pauvre dont l’imagination de nos poètes nous raconte aujourd’hui tant de fausses merveilles” (Balzac, 2005: I, 826). Un poco más adelante, ante la sospecha que Tirechair tiene de que sus huéspedes sean brujos el narrador plantea de nuevo una reflexión que lo distancia del tiempo del personaje: “À cette époque, petits et grands, clerics et laïques, tout tremblait à la pensée d’un pouvoir surnaturel; et le mot de magie était aussi puissant que la lèpre pour briser les sentiments, rompre les liens sociaux, et glacer la pitié dans les cœurs les plus généreux” (Balzac, 2005: I, 829).

Aunque es menos frecuente, en algunos textos el narrador se presenta como personaje que ha presenciado los hechos o los ha oído contar a un testigo de los mismos. Es el caso de *Le Grand d’Espagne*, cuya narración comienza en primera persona: “Lors de l’expédition entreprise

en 1823-4, par le roi Louis XVIII, pour sauver Ferdinand VII du régime constitutionnel, je me trouvais, par hasard, à Tours, sur la route d'Espagne" (Balzac, 2005: I, 1149). El narrador cuenta en pasado los acontecimientos del relato marco - "je me trouvais" -, lo cual implica que, en la lógica del juego narrativo, el momento desde el que se hace la narración es posterior a 1823 y podría perfectamente aproximarse a la fecha de publicación de la obra, 1832. En cualquier caso, es evidente que el tiempo del personaje es muy próximo al del lector, tanto en el relato marco - 1823-1824 -, como en el "récit encadré", cuyos hechos se retrotraen unos quince años, al momento de la invasión francesa de España. También esta historia central se inicia con una precisión de tipo temporal: "Quelques temps après son entrée à Madrid, le grand-duc de Berg invita les principaux personnages de cette ville à une fête française offerte par l'armée à la capitale nouvellement conquise" (Balzac, 2005: I, 1150-1151).

Sucede lo mismo en *Sarrasine*. El narrador es un personaje más que participa en la acción del relato marco; ahora bien, no es un personaje cualquiera, ya que, como narrador omnisciente, parte con un conocimiento privilegiado de los hechos que el resto de personajes no tiene. Por ello, el narrador del relato marco, lo es también del relato central, que viene a aclarar las numerosas incógnitas planteadas al principio de la historia en torno a los Lanty y el origen de su fortuna. Aunque no es normal en Balzac, en este caso sólo la acción del relato central aparece temporalmente precisada. Sabemos, pues, que, en 1758, con veintidós años, Sarrasine abandona París y parte para Italia donde comienza su trágica aventura amorosa con Zambinella. Estamos, por tanto, ante una acción que, sin ser próxima a la temporalidad externa de la obra, tampoco se aleja excesivamente de ella. Pero, ¿y la acción del relato marco? Como hemos

indicado más arriba, Pierre Citron opina que “aucune date n’est précisée, mais l’action semble contemporaine de la publication” (Balzac, 1977: VI, 1035).

Por lo que respecta al espacio del narrador dentro de la ficción, éste representa el espacio real del lector (Malrieu, 1992: 115). Salvo que se trate de un narrador-personaje, no se hace referencia al espacio del narrador omnisciente típicamente balzaquiano, sin embargo ello no impide que, al igual que sucede con el tiempo, el lector le presuponga el suyo propio, ya que, en el pacto narrativo, lo normal es que el lector se sienta el interlocutor del narrador; por tanto, nuestro espacio debe de ser también el del narrador.

Lo mismo podríamos decir sobre el espacio del personaje, ya que el mundo donde éste evoluciona se corresponde también con nuestro universo cotidiano. En lo fantástico el fenómeno perturbador se manifiesta en el seno de la realidad más cotidiana (Malrieu, 1992: 116-117).

Castanier conoce a Melmoth en un banco de París. Es en la fiesta de un salón parisino donde el narrador y el resto de personajes de *Sarasine* se estremecen al ver al decrepito Zambinella. El médico que, en *Le Grand d’Espagne*, se ve perseguido por el enigmático individuo de mirada de fuego, se encuentra por primera vez con él en los jardines de un palacio madrileño, y, años más tarde, vuelve a verlo, esta vez en una distinguida fiesta que tiene lugar en Tours. En *Les Proscrits*, Tirechair y su mujer se sienten inquietados por dos individuos que se hospedan en su propia casa, en el centro de París. Georges de Estouteville vive en Tours, ciudad donde reside también, con su hermana, el temido sonámbulo Cornélius.

Adieu, por el contrario, se aparta de esta estética espacial ya que es la incursión “dans un pays inconnu” (Balzac, 2005: I, 516) la que conduce a

los personajes extraviados a encontrarse con el fenómeno perturbador. Sin embargo, aunque ese lugar desconocido es un bosque, espacio al que tradicionalmente se asocian connotaciones misteriosas, la desorientación de los personajes no es total. Si el marqués de Albon se pregunta desesperado “- Où diable somme-nous?” (Balzac, 2005: I, 516), Philippe no tarda en encontrar una salida que los conducirá hasta Cassan, su pueblo:

- Par ici, d'Albon, par ici, demi-tour à gauche! cria-t-il à son compagnon en lui indiquant, par un geste, une large voie pavée. - *Chemin de Baillet à l'Île-Adam*, reprit-il. Ainsi, nous trouverons dans cette direction celui de Cassan: ne doit-il pas s'embrancher sur la route de l'Île-Adam?... (Balzac, 2005: I, 517)

Espacio concreto, conocido, transitado, la ciudad es con frecuencia un marco privilegiado en lo fantástico (Malrieu, 1992: 116). Más arriba hemos apuntado la importancia que tiene París en *La Comédie Humaine*, como espacio narrativo. *Melmoth Réconcilié* es uno de los textos que recrea este espacio urbano. La ciudad de París, “cette ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer” (Balzac, 2006: II, 421), es el espacio escogido para que aterrice el ente diabólico que da nombre a la obra.

Aunque esta referencia a París como “sucursale de l'Enfer”³⁷ que figura al principio del relato podría hacer esperar una evocación fantástica del paisaje urbano, lo cierto es que la presencia de la ciudad en esta obra se mantiene dentro de los límites de la más estricta verosimilitud. La acción

³⁷ Esta metáfora es recurrente en otras obras de Balzac. La comparación de París con el Infierno se puso particularmente de moda en los años 30. Se hablaba del calor infernal de la capital, símbolo de la actividad frenética de sus habitantes y de su desarrollo industrial, en oposición a la frialdad de la provincia.

se desarrolla en espacios urbanos conocidos, que distan bastante de los espacios del original en el que se inspira Balzac: frente a las casas centenarias, los manicomios, las criptas y los monasterios, antros del misterio que Maturin describe bajo las apariencias más estremecedoras, Balzac ubica la acción en el París que él conoce y sus personajes se mueven por la geografía urbana, recorriendo sus calles y bulevares, o introduciéndose en espacios interiores, tan comunes en la gran ciudad como la oficina bancaria donde trabaja Castanier, su casa, el teatro donde Melmoth le hace ver su futuro o la Bolsa.

Además, siempre hay una precisión absoluta en la localización de los espacios: el banco está en la calle Saint-Lazare, la casa de Castanier se ubica en la calle Richer, Melmoth reside en la calle Férou, cerca de la Iglesia de Saint-Sulpice y la Bolsa se halla en la calle Feydeau. El lector tiene la sensación de seguir los recorridos de Castanier por la ciudad como si lo hiciera sobre un plano, ya que las calles y bulevares por los que transita siempre se identifican por sus nombres. Un ejemplo: en el itinerario que sigue el cajero para ir desde el banco hasta su casa pasa por el bulevar de Gand, el bulevar y la calle Montmartre y la calle del Faubourg-Montmartre, para llegar finalmente a la calle Richer, donde vive. Por tanto, los personajes están siempre perfectamente localizados en el espacio parisino, que, independientemente de que exista una correspondencia exacta con la fisonomía real del París de la época, es un espacio perfectamente verosímil y creíble en su representación dentro la ficción.

En *Melmoth Réconcilié* lo fantástico depende directamente de los acontecimientos extraordinarios que tienen lugar. Sin embargo, el espacio urbano parisino cumple un papel importante, ya que, como veremos más

abajo, sin renunciar a ciertos matices inquietantes, los elementos espaciales aseguran la verosimilitud de los hechos sobrenaturales narrados y los hace creíbles ante el lector. Como afirma Castex “ce conte répond plus que tout autre à la définition du genre fantastique, puisqu’un héros fabuleux s’y trouve intimement mêlé à une réalité familière. De la sorte, le personnage mythique imaginé par Maturin se transforme en créature vivante” (1987: 210).

Cuando la acción no tiene lugar en el París coetáneo del autor, sino que se remonta, como sucede en *Les Proscrits*, al París medieval, el proceso de construcción espacial sigue las mismas pautas. Más allá del rigor geográfico que pueda existir, la precisión con que el autor-narrador ubica a los personajes, refuerza la verosimilitud del espacio urbano que estos ocupan. Así, la casa de Tirechair está construida “au bord de la Seine, précisément à l’extrémité de la rue du Port-Saint-Landry” (Balzac, 2005: I, 825), y el desplazamiento, desde este punto, del joven Godefroid y su amigo al lugar donde asisten a la charla del doctor Sigier, también queda totalmente precisado, pues Jacqueline sigue sus pasos desde la ventana de casa: “- Ah! ah! Ils abordent devant la rue du Fouarre. [...] Ils vont à l’ancienne école des Quatre-Nations” (Balzac, 2005: I, 835).

Sin embargo, tanto el espacio como el tiempo del personaje presentan unas características que lo singularizan con respecto a los del narrador. Es frecuente que el personaje viva la experiencia extraordinaria en un espacio que no es o no lo siente como su mundo, su hábitat natural (Malrieu, 1992: 117).

Castanier es un ejemplo de este tipo de personaje. Acuciado por las deudas, y cuando todavía no es consciente de que para él ya nada será igual desde que en su camino se ha cruzado Melmoth, este personaje

siente la necesidad de escapar de París y ser otro; está decidido a empezar una nueva vida desde cero en otro lugar con una nueva identidad:

Je laisse ici mes dettes pour le compte de mes créanciers, qui mettront un P dessus, et je me trouverai, pour le reste de mes jours, heureux en Italie, sous le nom du comte Ferrari, ce pauvre colonel que moi seul ai vu mourir dans les marais de Zembin, et de qui je chausserai la pelure.
(Balzac, 2006: II, 427)

Además, el espacio que ocupa el personaje, sin dejar de ser verosímil en su presentación, incorpora ciertos rasgos que lo hacen parecer extraño. En realidad, se trata de un espacio fronterizo entre el espacio del personaje y el del fenómeno, a caballo entre el mundo de los vivos y el de los muertos (Malrieu, 1992: 118).

En *Melmoth Réconcilié*, aunque las referencias espaciales son continuas en toda la obra, los espacios apenas son descritos, sólo referidos o evocados. Sin embargo, al comienzo del relato se hace una descripción detallada de las dependencias bancarias, ya cerradas, donde Castanier urde su delito, a través de la cual se consigue crear una atmósfera inquietante que prepara la inesperada entrada de Melmoth en el banco: “la caisse était située dans la partie la plus sombre d’un entresol étroit et bas d’étage”, “les bureaux étaient déserts”, se alude a la “solitude profonde” en que se halla Castanier y el silencio que reina en el lugar, del que se dice que es “une cave de fer”, y se resalta “l’inquiétude nauséabonde” que produce el calor de una estufa (Balzac, 2006: II, 422-423).

Las descripciones de espacios exteriores también son muy escasas y escuetas en este relato. Destacamos, por la atmósfera inquietante que se origina, la breve descripción que se hace de la noche parisina a la salida del teatro, cuando Melmoth hace intervenir sus poderes y transforma momentáneamente la noche en día: “Il tombait alors une pluie fine, le sol était boueux, l’atmosphère était épaisse, et le ciel était noir. Aussitôt que le bras de cet homme fut étendu, le soleil illumina Paris.[...]. À ce cri, le boulevard redevint humide et sombre” (Balzac, 2006: II, 440).

De la casa que habita Melmoth, que se podría prestar a una detallada descripción, el narrador se limita a dibujar su aspecto tétrico exterior con estas cuatro pinceladas: “un hotel sombre, noir, humide et froid” (Balzac, 2006: II, 448); y a continuación añade que la calle en la que se halla explica dicho aspecto: “Cette rue, ouverte au nord, comme toutes celles qui tombent perpendiculairement sur la rive gauche de la Seine, est une des rues les plus tristes de Paris, et son caractère réagit sur les maisons qui la bordent” (Balzac, 2006: II, 448).

En *Adieu* los personajes no se mueven en un espacio urbano, sino campestre, pero incorpora también rasgos que matizan su carácter extraño. La descripción de la formación de una típica tormenta de finales del verano consigue crear, sin embargo, una atmósfera inquietante por el contraste con el ambiente sofocante que se vive en el interior del bosque, evocando la imagen de un paisaje casi infernal:

La journée avait été chaude. C’était un de ces jours du mois de septembre dont les feux achèvent de mûrir les raisins. Le temps annonçait un orage. Quoique de grands espaces d’azur séparassent encore vers l’horizon de gros nuages noirs, on voyait des nuées blondes qui s’avançaient avec

effrayante rapidité en étendant de l'ouest à l'est un léger rideau grisâtre sur les cieux. Le vent, n'agissant que dans la haute région, l'atmosphère comprimait, vers les bas-fonds, les brûlantes vapeurs de la terre. Or le vallon que franchissait le chasseur, étant entouré de hautes futaies qui le privaient d'air, avait la température d'une fournaise. Ardente et silencieuse, la forêt semblait avoir soif. Les oiseaux, les insectes étaient muets, et les cimes des arbres s'inclinaient à peine. (Balzac, 2005: I, 516)

En *Sarrasine*, el ambiente evocado por el personaje-narrador justo al comienzo de la historia es revelador de que algo extraordinario podría acontecer. Sumido en un estado de ensoñación la percepción que el personaje tiene del espacio vacila entre lo real y lo irreal, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos:

J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui souvent saisissent, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses. Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon. Assis dans l'embrasure d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune; et, vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la célèbre danse des morts... – Puis, en me retournant de l'autre côté, je pouvais admirer la danse des vivants! – un brillant salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies... [...]

Ainsi, à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort; à ma gauche, les décentes bacchantes de la vie; ici, la nature froide, morne, en deuil; là, les hommes en joie.

En moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates qui, mille fois répétés de diverses manières, rendent Paris la ville la plus amusante du monde, moitié plaisante, moitié funèbre. Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil. Ma jambe était en effet glacé par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps, tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons... accident assez fréquent au bal. (Balzac, 2006: II, 650-651)

Es también un espacio que implica un contacto con un pasado mítico. Esta vinculación, el hecho de representar el retorno de un pasado desaparecido es lo que confiere al espacio del personaje un carácter anormal (Malrieu, 1992: 118).

En *Adieu* se aprecia muy bien esa vinculación espacio-tiempo. A medida que los personajes se aproximan al lugar que los va a poner en contacto con el fenómeno constatamos que dicho vínculo se hace más intenso y que el espacio es portador de una fuerte carga temporal. Si lo primero que divisa el marqués de Albon es “un mur dont la couleur blanchâtre tranchait avec le lointain sur la masse brune des troncs nouveaux de la forêt” (Balzac, 2005: I, 519), cuando se aproxima la información se hace más precisa. Comprobamos entonces que los elementos del paisaje que menciona van asociados a matizaciones de tipo temporal, que implican una relación con el pasado:

Ah! ah! ça m'a l'air d'être quelque ancien prieuré! S'écria derechef le marquis d'Albon en arrivant à une grille antique et noire.

De là, il put voir, au milieu d'un parc assez vaste, un bâtiment construit en pierres de taille dans le style employé jadis pour les monuments monastiques. (Balzac, 2005: I, 519)

Las referencias a los estragos que el paso del tiempo produce, a un pasado que, aferrado a las ruinas, pareciera resistirse a desaparecer completamente, son un elemento fundamental que sin duda contribuye a hacer del paisaje y del antiguo convento un lugar misterioso, especialmente propicio para que se produzca esa vuelta del pasado que significa el reencuentro con Julie:

- Comme tout est en désordre ici!... dit M. d'Albon après avoir joui de la sombre expression que les ruines donnaient à ce paysage.

En effet, il portait l'empreinte d'une espèce de malédiction. C'était comme un lieu funeste, abandonné des hommes. Le lierre avait étendu partout ses nerfs tortueux et ses riches manteaux. La mousse brune, verdâtre, jaune, rouge, répandit ses teintes romantiques sur tous les arbres, sur les bancs, sur les toits, sur les pierres. Les fenêtres étaient vermoulues, tout usées par la pluie, creusées par le temps; les balcons brisés, les terrasses démolies. Quelques persiennes ne tenaient plus que par un gond. Les portes disjointes semblaient ne pas devoir résister à un assaillant. Aucun arbre fruitier n'ayant été taillé, ils avançaient tous des branches gourmandes, sans fruit, chargées de touffes luisantes de gui. Enfin des hautes herbes croissaient dans toutes les allées.

Ces ruines jetaient dans le tableau des effets d'une poésie ravissante, et, dans l'âme du spectateur, des idées rêveuses. [...] (Balzac, 2005: I, 519-520)

Aunque el tiempo del personaje se sitúa en un pasado reciente con respecto al del narrador – y, por ende, al del lector –, en sentido estricto no son equiparables ya que, salvo en raras excepciones, en lo fantástico la experiencia perturbadora vivida por el personaje ya ha tenido lugar cuando comienza el relato. El hecho insólito se presenta como algo ya sucedido y no pertenece, pues, a nuestra actualidad, sino al tiempo del personaje. Existe, por tanto, una separación clara entre nuestro presente y el pasado del personaje, en el cual se desarrolla lo fantástico.

Esta circunstancia es especialmente frecuente en Balzac, ya que sus historias suelen estar narradas en pasado. *Adieu, Melmoth Réconcilié, Le Grand d'Espagne, Sarrasine, Les Proscrits, Maître Cornélius*, todos los relatos que integran nuestro corpus presentan los hechos como ya acaecidos.

En cuanto al espacio y el tiempo que ocupa el fenómeno, éste proviene siempre “d’un ailleurs historique et géographique plus ou moins légendaire” (Malrieu, 1992: 120). Lo perturbador puede proceder de un espacio virtual o geográfico; pero si su origen arranca de un lugar geográfico, éste es por lo general un lugar lejano.

La locura de Julie tiene un origen remoto, pues se origina en Siberia, en las orillas del Beresina, y pasados los años vive su enfermedad prácticamente sola, aislada del mundo, en el bosque, en lo que podríamos llamar uno de esos “ailleurs géographiques”:

Ça et là s'élevaient des arbres verts aux formes élégantes, aux feuillages variés. Puis des grottes habilement ménagées, des terrasses massives avec leurs escaliers et leurs rampes, donnaient une physionomie particulière à cette sauvage thébaïde. L'art y avait élégamment uni ses constructions aux effets pittoresques de la nature. Toutes les passions humaines

semblaient mourir aux pieds ou sur les cimes de ces grands arbres forestiers qui défendaient aussi l'approche de cet asile solitaire aux bruits du monde, aux vents et au soleil même" (Balzac, 2005: I, 519).

Del mismo modo, en *Sarrasine*, el fenómeno viene de un "ailleurs" geográfico, pero también histórico. Si el relato marco nos presenta a un enigmático ente que aparece en el salón de los Lanty, el relato central nos desvela que ese extraño individuo se llama Zambinella y que su procedencia es italiana, pues descubrimos que tras el fenómeno se esconde una trágica historia de amor con el escultor Sarrasine, en Roma, setenta años antes, cuando era joven y admirado en los teatros italianos.

Por lo que respecta a su relación con el factor temporal, el fenómeno ostenta una posición de superioridad ya que el paso del tiempo y su poder destructor no le afectan. El fenómeno no envejece, de ahí la angustia y la perturbación que provoca (Malrieu, 1992: 120).

Melmoth es un ejemplo de fenómeno que está por encima de los condicionantes espacio-temporales. Así se lo hace ver a Castanier, tras haberle develado públicamente que conoce su secreto:

- [...] Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs; je ne dépens ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur. J'ai la faculté de toujours jouir, et de donner toujours le bonheur. Mon œil perce les murailles, voit les trésors, et j'y puis à pleines mains. À un signe de ma tête, des palais se bâtissent et mon architecte ne se trompe jamais. Je puis faire éclore des fleurs sur tous les terrains, entasser des pierreries, amonceler l'or, me procurer des femmes toujours nouvelles, enfin tout me cède. (Balzac, 2006: II, 437)

Además, estas sensaciones se acrecientan por el hecho de que el fenómeno está al margen de nuestra representación lineal e irreversible del devenir temporal, pues proviene de un pasado que se creía enterrado para siempre. Lo fantástico descansa, pues, en la irrupción constante del pasado en el presente. Es esa capacidad de resurgir de golpe y sin avisar en la vida del personaje estimula, sin duda, el carácter perturbador del fenómeno (Malrieu, 1992: 120-121).

En *Adieu*, en realidad, Julie se aparece, pero también reaparece, pues significa volver a abrir un episodio del pasado que Philippe creía cerrado para siempre. De ahí su enorme conmoción al verla: “Le conseiller se tourna vers son ami pour lui faire part de son étonnement; mais le colonel était derrière lui, étendu sans connaissance, sur l’herbe. Ces événements simultanés se passèrent en moins d’une minute” (Balzac, 2005: I, 524).

En realidad, lo inquietante en el relato fantástico no es el espacio del fenómeno en sí mismo, sino que lo que lo convierte en perturbador es la implicación en él del factor temporal. Dicho espacio inquieta, pues, por su antigüedad, porque hace presente y hace que permanezca un pasado que debería estar borrado, no existir³⁸.

³⁸ Para Malrieu esta concepción espacio-temporal que pone en escena lo fantástico y la relevancia en ella del factor temporal, responde a un cambio de mentalidad en la representación del tiempo que se produce a principios del siglo XIX y se desarrolla a lo largo del mismo. Frente a la concepción cíclica del tiempo que había predominado hasta el siglo XVII, se impone una concepción histórica, lineal, según la cual aquello que ha tenido lugar ya no vuelve a producirse nunca tal cual: “Comme tous les autres bouleversements des structures mentales, celui-ci a suscité à la fois crainte et fascination. D’un côté, le Temps et l’Histoire apparaissent comme synonymes de progrès; de l’autre, ils signifient la mobilité, le changement, la dégradation, et la disparition irrémédiable d’éléments que l’on avait crus éternels” (1992: 122). El crítico afirma que estos dos modos - uno positivo, otro negativo - de asimilar el paso del Tiempo y el transcurso de la

El que los ambientes nocturnos sean un elemento recurrente en lo fantástico, no se debe sólo, según Malrieu (1992: 124), a que son una atmósfera propicia para el misterio y lo extraño, sino también porque es el momento en el que es más difícil calcular el tiempo. Por tanto, para el personaje la noche significa penetrar de alguna manera en ese “hors-temps” por el que se siente atraído.

Los relatos balzaquianos, por lo general, se ajustan a este rasgo. La manifestación del fenómeno extraordinario tiene lugar en ambientes nocturnos. El primer contacto entre Melmoth y Castanier se produce al anochecer: “Par une sombre journée d’automne, vers cinq heures du soir, le caissier d’une des plus fortes maisons de banque de Paris travaillait encore à la lueur d’une lampe allumée déjà depuis quelque temps” (Balzac, 2006: II, 422). Después, aún más entrada la noche, al salir del teatro, Castanier sufre una alucinación por la que queda horrorizado, pues la noche se convierte momentáneamente en un día radiante:

Melmoth étendit le bras au moment où Castanier, madame de La Garde et lui se trouvaient sur le boulevard. Il tombait alors une pluie fine, le sol était boueux, l’atmosphère était épaisse, et le ciel était noir. Aussitôt que le

Historia han estado presentes por igual en las obras del siglo XIX. “Ils parcourent simultanément, sans se contredire, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, l’œuvre de Nerval, la philosophie de Hegel et celle de Marx, ainsi que les recherches des peintres impressionnistes” (1992: 122). En el siglo XIX el hombre celebra la modernidad y el progreso material y humano, pero a la vez no deja de sentirse abrumado por esta evolución imparable y busca medios para intentar parar el transcurso del tiempo, captar el instante. La fotografía es una de las manifestaciones más reveladoras en este sentido. “Tout le siècle se caractérise par cette recherche éperdue du retour à l’origine et l’arrêt du temps” (1992: 123), y la literatura fantástica se hace eco de esta preocupación. A la luz de estas premisas ideológicas se comprende, pues, la atracción que, dentro de la ficción fantástica, ejerce el fenómeno extraordinario tanto sobre el personaje como sobre el narrador, puesto que éste proviene y es encarnación del pasado, y, por tanto, se sitúa en

bras de cet homme fut étendu, le soleil illumina Paris, et Castanier se vit, en plein midi, comme par un beau jour de juillet. Les arbres étaient couverts de feuilles, et les Parisiens endimanchés circulaient en deux files joyeuses. Les marchands de coco criaient: - À boire, à la fraîche! Des équipages brillaient en roulant sur la chaussée. Le caissier jeta un cri de terreur. À ce cri, le boulevard redevint humide et sombre. Madame de La Garde était montée en voiture. (Balzac, 2006: II, 440)

En *Le Grand d'Espagne* el personaje cuenta su “périlleuse intrigue” (Balzac, 2005: I, 1151) y se enfrenta a la manifestación del fenómeno “dans un bosquet assez voisin du palais, entre une heure et deux du matin” (Balzac, 2005: I, 1151).

La entrada de Georges de Estouteville en casa de Cornélius se produce también de noche:

Assis sur le banc du logis qui faisait face à celui de maître Cornélius, le gentilhomme regardait tour à tour l’hôtel de Poitiers et la Malemaison. La lune en bordait toutes les saillies de sa lueur, colorant par des mélanges d’ombre et de lumière les creux de la sculpture; et les caprices de cette lueur blanche prêtaient une physionomie sinistre à ceux deux édifices. Il semblait que la nature elle-même se prêtât aux superstitions qui planaient sur cette demeure. [...]

À ce moment, toutes les cloches de la ville sonnèrent l’heure du couvre-feu, loi tombée en désuétude, mais dont la forme subsistait dans les provinces, où tout s’abolit si lentement. Si les lumières ne s’éteignirent pas, les chefs de quartier firent tendre les chaînes des rues. Beaucoup de portes se fermèrent; les pas de quelques bourgeois attardés, marchant en

el ámbito del “hors-temps”. “Il constitue un véritable recours qui permet précisément

troupe avec leurs valets armés jusqu'aux dents et portant de falots, retentirent dans le lointain; puis, bientôt, la ville, en quelque sorte garrottée, parut s'endormir, et ne craignit plus les attaques des malfaiteurs que par les toits. (Balzac, 2005: I, 1079-1080)

Relacionada con el tema del tiempo se encuentra la distinción que es necesario hacer entre la duración real de la acción, calculable, y el tiempo subjetivo del personaje. El tiempo del personaje es el tiempo del acontecimiento sobrecogedor que vive con el fenómeno, y, por tanto, es un tiempo que generalmente no se corresponde con el tiempo objetivo humano. Así, lo que en realidad no dura más que unos segundos, unos minutos o unas horas, el personaje puede vivirlo como si fuera una eternidad (Malrieu, 1992: 124).

Este tipo de desfase temporal es muy común en los episodios alucinatorios. *Melmoth Réconcilié* ofrece un ejemplo muy significativo, cuando Melmoth, para que Castanier sucumba al pacto diabólico, hace que, mientras éste asiste a una representación teatral con su mujer, vea en escena cuál va a ser el futuro que le espera, que no es otro que terminar detenido y condenado por el delito que acaba de cometer. En el tiempo que dura la representación teatral, y al compás de los diferentes actos, Castanier visualiza, pues, los acontecimientos que vivirá en los próximos meses:

- Regarde toujours, et tais-toi! lui dit l'Anglais.

Castanier se vit en un moment jeté en prison à la Conciergerie. Puis, au cinquième acte de ce drame intitulé LE CAISSIER, il s'aperçut, à trois

d'échapper au temps historique, lié à la dégénérescence" (1992: 123).

mois de là, sortant de la cour d'assises, condamné à vingt ans de travaux forcés. Il jeta un nouveau cri quand il se vit exposé sur la place du Palais de Justice, et que le fer rouge du bourreau le marqua. Enfin à la dernière scène, il était dans la cour de Bicêtre, parmi soixante forçats, et attendait son tour pour aller faire river ses fers. (Balzac, 2006: II, 440)

Hasta tal punto es importante el tiempo subjetivo del personaje, que éste no ubica temporalmente su experiencia dando fechas concretas, es decir, basándose en el tiempo histórico, sino que utiliza su edad, porque localiza el acontecimiento tomando como referencia su propio pasado, su tiempo subjetivo. Además, las marcas temporales abundan cuando se cuenta la experiencia perturbadora vivida frente al fenómeno, y son escasas en los otros momentos de la acción (Malrieu, 1992: 125).

En cuanto al espacio del personaje, se trata de un espacio abierto, accesible tanto para el narrador como para el fenómeno, y, por tanto, es un espacio vulnerable (Malrieu, 1992: 125).

Debido a la omnisciencia que caracteriza al narrador típicamente balzaquiano es evidente que el espacio del personaje le es accesible, incluso pueden llegar a compartir el mismo, como sucede en *Le Grand d'Espagne*. La accesibilidad del espacio del personaje para el fenómeno también es palpable en algunos de los textos de nuestro corpus. Se trata de espacios que no ocupa en exclusiva el personaje, sino que por él transitan otros personajes. Puede tratarse de una fiesta en un jardín o en un salón – *Le Grand d'Espagne*, *Sarrasine* –, de una casa en la que se alquilan habitaciones – *Les Proscrits* –, etc.

Incluso cuando es un espacio cerrado, en el que el personaje se cree a salvo de cualquier acontecimiento que pueda perturbar su rutina,

tampoco es invulnerable a la manifestación del fenómeno, como sucede en *Melmoth Réconcilié*. La caja está cerrada al público y Castanier, cobijado en una dependencia del banco, cree que su delito está a salvo de cualquier mirada indiscreta. Las medidas que ha tomado se revelan inexplicablemente ineficaces ante Melmoth, que, además, ha pasado sin ser visto por el conserje. Por eso Castanier le pregunta estupefacto: “- Mais, monsieur, comment êtes-vous entré?” (Balzac, 2006: II, 425).

Pero en su confrontación con el fenómeno extraordinario, es el propio personaje quien, de la misma manera que sucumbe ante el pasado mítico que éste representa, abre a él también su espacio (Malrieu, 1992: 125).

Siguiendo con el ejemplo anterior, pese al temor y el rechazo inicial que el fenómeno provoca en Castanier, al final éste termina cediendo a su acoso. Perseguido en el banco y luego en el teatro, el espacio vital del personaje es cada vez más vulnerable a la insistencia de Melmoth. El terreno ganado por éste es cada vez mayor hasta llegar a su máxima expresión cuando consigue introducirse en la casa de Castanier, donde, tras haber cedido a la tentación, es sellado el pacto diabólico:

- Si le démon te demandait ton âme, ne la donnerais-tu pas en échange d’une puissance égale à celle de Dieu? D’un seul mot, tu restituerais dans la caisse de M. de Nucingen les cinq cent mille francs que tu y as pris. Puis en déchirant ta lettre de crédit, toute trace de crime serait anéantie. Enfin, tu aurais de l’or à flots. Tu ne crois guère à rien, n’est-ce pas? Hé bien! si tout cela arrive, tu croiras au moins au diable.

- Si c’était possible! dit Castanier avec joie.

- Celui qui peut faire ceci, répondit l’Anglais, te l’affirme. [...]

-
- Que faut-il faire? dit Castanier à Melmoth.
 - Veux-tu prendre ma place? lui demanda l'Anglais.
 - Oui.
 - Eh bien, je serai chez toi dans quelques instants. (Balzac, 2006: II, 440-441)

Ahora bien, al igual que sucede con el tiempo objetivo, el espacio físico, perceptible por todos y abierto a todos, no es lo verdaderamente importante en lo fantástico. Éste es sólo una apariencia que esconde otro espacio subjetivo, interior, con un significado más profundo. El personaje se introduce en ese otro espacio, para encontrar el pasado original del mismo y el suyo propio, para encontrar su identidad (Malrieu, 1992: 125-126).

¿Qué motiva a Philippe a volver al viejo convento donde ha visto a Julie, si no el deseo de reencontrarse consigo mismo y la ilusión por recuperar la felicidad que creía perdida para siempre? El acercamiento físico a Julie hace renacer, pues, en el alma de Phillippe un torrente de sentimientos que habían quedado enterrados en el pasado:

Lorsque l'infortuné colonel descendait le matin dans le parc, et qu'il avait cherché vainement la comtesse, ne sachant sur quel arbre elle se balançait mollement, avec quel oiseau, avec quel chien elle jouait, sur quel toit elle était perchée, il sifflait l'air de: *Partant pour la Syrie*, auquel se rattachait le souvenir d'une scène d'amour, et aussitôt Julie accourait à lui, avec la légèreté d'un faon.

Bientôt, Philippe sut l'accoutumer à s'asseoir sur lui, à passer son bras frais et agile autour de lui; et, dans cette attitude chère aux amants, il sortait lentement du cornet, dragée à dragée, la pitance de la friande

comtesse. Julie finit par connaître le baron, et par s'habituer à le voir. Elle ne s'en effrayait plus. [...] Elle essayait de lui enlever ses bottes pour voir son pied; elle déchirait ses gants; elle mettait son chapeau; mais elle lui laissait passer les mains dans sa chevelure et lui permettait de la prendre dans ses bras. Elle recevait sans plaisir des baisers ardents, et le regardait silencieusement quand il versait des larmes amères. Elle comprenait le sifflement de: *Partant pour la Syrie*; mais le colonel perdit toutes ses peines en essayant de lui apprendre son propre nom de *Julie!*... (Balzac, 2005: I, 546)

Por tanto, en lo fantástico, el espacio que reviste más importancia es el espacio interior del personaje – el espacio y el tiempo del fenómeno –, porque es éste el que, unido indisolublemente al factor temporal, le permite hacer la regresión que necesita para encontrarse a sí mismo.

Sin embargo, si no es por su desaparición, ni el personaje ni el fenómeno pueden escapar de forma definitiva al espacio y tiempo humanos. El propio fenómeno, pese a su esencia atemporal, en realidad se manifiesta dentro de las coordenadas espacio-temporales humanas. Su espacio no es tan diferente al nuestro como podría parecer a primera vista. Pertenece a un “ailleurs lointain”, sin embargo, espacial y temporalmente determinado (Malrieu, 1992: 127).

Las leyes espacio-temporales humanas no rigen para Melmoth, sin embargo éste se manifiesta en el seno de la prosaica cotidianeidad de un cajero de banco. Además, al fenómeno se le atribuye un origen geográfico concreto. Melmoth no desvela su procedencia, pero su indumentaria delata su origen inglés. Por ello, a lo largo de todo el relato el narrador llama con frecuencia a Melmoth por el apelativo “l'Anglais”.

La coupe oblongue de la figure de l'étranger, les contours bombés de son front, la couleur aigre de sa chair, annonçaient, aussi bien que la forme de ses vêtements, qu'il était Anglais. Cet homme sentait l'anglais. À voir sa redingote à collet, sa cravate bouffante dans laquelle se heurtait un jabot à tuyaux écrasés, et dont la blancheur faisait ressortir la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres, on devinait ses guêtres noires boutonnées jusqu'au-dessus du genou, et cet appareil à demi puritain d'un riche Anglais sorti pour se promener à pied. (Balzac, 2006: II, 424-425)

Además si, aunque remoto, el fenómeno tiene un origen, debe tener también un final. En realidad, el fenómeno está condenado a desaparecer, ya sea porque desaparezca con el personaje, ya porque el personaje lo haga desaparecer, o porque acabe destruido por aquéllos que intentan salvar al personaje. Ello demuestra que el tiempo humano rige también para el fenómeno. (Malrieu, 1992: 127).

Melmoth Réconcilié vuelve a ser un buen ejemplo. En este relato, las facultades extraordinarias del fenómeno han terminado haciendo mella en su existencia al margen del tiempo y del espacio humanos. Melmoth quiere a toda costa volver a ser un ser humano de carne y hueso y morir reconciliado con Dios. Ahora bien, aunque Melmoth consigue su objetivo y muere, el fenómeno pervive, ya que el pacto diabólico entra, a partir de Castanier, en un círculo vicioso de personajes que, al aceptarlo, se terminan convirtiendo en personajes-fenómeno. En realidad, el auténtico fenómeno es, pues, el pacto diabólico, y éste termina caducando. Nos es intemporal, ya que llega un punto en que no se renueva, cuando un

pasante de notario muere consumido por la pasión amorosa sin transmitirlo. Es como si el poder extraordinario que otorga el pacto con el diablo fuera perdiendo fuerza hasta ser aniquilado por la propia condición humana:

Le pacte consommé, l'enragé clerc alla chercher le châte, monta chez madame Euphrasie Sauvage, et comme il avait le diable au corps, il y resta douze jours sans en sortir, en y dépensant tout son paradis, en ne songeant qu'à l'amour et à ses orgies, au milieu desquelles se noyait le souvenir de l'enfer et de ses privilèges. L'énorme puissance conquise par la découverte de l'Irlandais fut perdue. (Balzac, 2006: II, 457)

Lo mismo podemos decir respecto del personaje, ya que su experiencia extraordinaria sólo le permite escapar efímeramente del espacio y tiempo humanos. Tras sumergirse en el universo paralelo del fenómeno, a no ser que su muerte lo impida, tiene que volver a tomar contacto con la realidad espacio-temporal humana (Malrieu, 1992: 128).

Castanier, Valdenoir y los sucesivos personajes que sucumben al pacto con el diablo, tras unos días, unas horas, convertidos en personajes-fenómeno, todos renuncian a las mieles infernales y acaban reintegrándose en el espacio y el tiempo humanos.

Il [Castanier] souffrait en raison de sa puissance. Son âme violemment agitée faisait plier son corps comme un vent impétueux ploie de hauts sapins. Comme son prédécesseur, il ne pouvait pas se refuser à vivre, car il ne voulait pas mourir sous le joug de l'enfer. Son supplice lui devint insupportable.

Enfin, un matin, il songea que Melmoth le bienheureux lui avait proposé de prendre sa place, et qu'il avait accepté; que, sans doute, d'autres hommes pourraient l'imiter [...]. (Balzac, 2006: II, 452)

¿Y el narrador? ¿Cuál es su estatus espacio-temporal dentro del relato fantástico? Su función va más allá de ser un simple garante de la racionalidad que la verosimilitud de lo fantástico necesita. Pese a que el narrador se halla en el "aquí" y el "ahora" humanos, no deja de compartir ciertas similitudes con el personaje y el fenómeno, como, por ejemplo, su peculiar vinculación con el pasado. El narrador puede ser también, como el personaje o el fenómeno, arqueólogo, anticuario, bibliotecario; en definitiva, por tipo de profesión que desempeña, él es también encarnación del pasado en el presente. Además, la experiencia que vive el personaje marca de alguna manera también al narrador (Malrieu, 1992: 128-129).

En *Sarrasine*, aunque el tema de la castración y la ambigüedad sexual en apariencia sólo figura en la historia central de la relación de Sarrasine con Zambinella, existe también en potencia en el relato marco asociado a la figura del narrador: la condesa de F..., tras conocer el destino trágico del escultor, elude, en la conclusión del texto, el cortejo del narrador, cuando le dice "Laissez-moi seule", y él le responde "Vous savez punir" (Balzac, 2005: I, 680). Al utilizar el término "punir" estaría haciendo referencia el narrador a que la condesa de F... lo castiga por haber sido en el pasado Sarrasine, es decir, por haber tenido inclinaciones homosexuales³⁹. La historia contada por el narrador tiene, pues,

³⁹ Ya dijimos más arriba que, según la teoría de Citron (1972: 95), el "yo" narrador del relato marco, que corteja sin éxito a la condesa de F..., se identificaría con el Balzac

consecuencias directas para éste, que se ve de alguna manera afectado por la situación expuesta.

Si el fenómeno extraño significaba el regreso de un pasado que se creía desaparecido para siempre, el narrador, aunque en otro plano distinto, al ser el ente enunciador de la historia, también es responsable de la reactivación de dicho pasado. Pero existe una diferencia fundamental en la situación del narrador con respecto al factor temporal, si la comparamos con la que mantenían personaje y fenómeno. Mientras que el fenómeno termina desapareciendo – por tanto es presa del tiempo humano –, el acto del narrador significa fijar para siempre en el relato ese pasado reactivado y supone, por tanto, una superación de los límites temporales humanos. Además, ya se vio que la palabra del fenómeno no tiene una función creadora, porque éste no dice nada. Por el contrario, la figura del narrador sí dice, sí cuenta y, por tanto, crea, porque genera un relato. Así, en aquellos casos en los que el narrador es también personaje y sucumbe ante fenómeno, el hecho de que deje testimonio, a través de su relato, de su experiencia, es una forma de afirmar el poder del hombre sobre el tiempo (Malrieu, 1992: 129).

2.3. La narración

Frente a la poesía o el teatro donde el contacto es directo, en la narrativa es el narrador el que mediatiza el contacto entre el lector y el

adulto, de tendencias sexuales definidas, y el personaje de Sarrasine del relato central, enamorado de un castrado, con el Balzac adolescente de tendencias sexuales todavía inseguras.

universo literario. La situación comunicativa es la de alguien – un narrador – que cuenta algo. El narrador – autor-narrador, narrador-personaje, etc. – es un ser de ficción y es generalmente el “pacto ficcional” la condición *sine qua non* para que un texto pueda ser atribuido a este género. En otro caso, estaríamos ante la historia, la crónica, el reportaje, etc. Es, además, un género proteiforme, porque no sólo tiene cabida en él la narración, sino que otros modos de enunciación – diálogos, descripciones, reflexiones, monólogos – se entremezclan con la narración.

El narrador⁴⁰ es el verdadero sujeto de la enunciación narrativa y el que mejor define al texto narrativo frente al dramático o al poético. Su presencia latente o patente es fundamental para crear sentido según se coloque a una u otra distancia de las acciones de los personajes, asuma una determinada voz o armonice el conjunto de voces⁴¹, focalice desde un personaje o utilice un tipo de discurso directo o indirecto⁴².

Es evidente que el narrador debe saber para contar, pero dependiendo del grado de conocimiento, de lo que éste sepa en definitiva, surge lo que en narrativa se denomina punto de vista o perspectiva. El narrador puede saber más que el personaje, tanto como él o menos que

⁴⁰ Es muy importante la cuestión de las distintas voces que pueden estar presentes en el texto narrativo. Dice Barthes (1977: 40) “*qui parle* (dans le récit) n’est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n’est pas *qui est*”. Aunque el autor, con frecuencia, deja su huella en el texto – Balzac sería un magnífico ejemplo –, es básico tener en cuenta que autor y narrador están en niveles diferentes – véase Pozuelo (1988: 233-240) –. El que narra es el narrador, quien conoce la historia; el autor sólo la imagina.

⁴¹ Siguiendo a Genette (1972), una distinción que conviene analizar es la del narrador homodiegético y narrador heterodiegético, según sea éste uno de los personajes de la historia (principal – autodiegético – o secundario) o permanezca al margen de ella.

⁴² Sobre todos estos aspectos en la narrativa balzaquiana véase el completo estudio de Bordas (1997). También puede consultarse Baquero Goyanes (1963).

él⁴³. En función del tipo de narrador, la intencionalidad del autor difiere y el resultado final del texto es uno u otro según la perspectiva utilizada. En Balzac, como, por lo general, sucede en toda la narrativa del siglo XIX, el narrador que predomina es el omnisciente, aquél que lo sabe todo de los personajes, sin embargo, como se verá más abajo – y como, por otra parte, corresponde a la lógica de lo fantástico –, en alguno de los textos estudiados también hemos encontrado rastros del narrador equisciente, aquél que narra compartiendo la subjetividad del personaje.

⁴³ Este es uno de los niveles del análisis narrativo que más se ha prestado a la disparidad terminológica. Pouillon (1946), Todorov (1966), Genette (1972), Tacca (1989), Bobes (1993) y Del Prado (1984) son los críticos más representativos. Cada uno de ellos utilizará denominaciones diferentes para puntos de vista del narrador en el texto casi similares.

El primer caso sería el del narrador omnisciente, aquél que lo sabe todo acerca de sus personajes, que puede estar en todos los sitios y en cualquier momento. Sería un narrador omnisciente absoluto aunque difícilmente aparece en estado puro, y esta omnisciencia aparece casi siempre matizada – véase Bobes (1985) –.

Un segundo caso se correspondería con el narrador equisciente, aquél que ve el mundo a través de la mirada de los personajes. El lector puede poseer la sensación de que dicha perspectiva es más real y por otro lado está obligado a una mayor atención dado que percibe que la realidad es relativa y lo que se observa es la apreciación parcial del personaje, que, a menudo se contrastará por su propio conocimiento posterior o por el de otros personajes. Puede surgir así una multiplicidad de perspectivas de gran interés por la complejidad narrativa que entraña. A pesar de que aparentemente el narrador omnisciente debería ser típico de la novela realista decimonónica y no el narrador equisciente, esta técnica comienza ya a utilizarse por muchos escritores del siglo XIX, entre los cuales Stendhal, Mérimée o Flaubert. En la narración equisciente el narrador puede coincidir con uno de los personajes del relato, sea el protagonista o un personaje secundario, puede adoptar alternativamente el punto de vista de diversos personajes, como veremos posteriormente al tratar la focalización; puede igualmente utilizar la primera persona, lo que justificaría el procedimiento, o la tercera, pero siguiendo la visión que de los acontecimientos tiene el personaje.

En tercer lugar estaría el narrador infrasciente, perspectiva narrativa por la cual el narrador se limita a presentar desde el exterior los comportamientos del personaje haciendo ver que su conocimiento, su información, es menor que la que posee el mismo personaje. Aun cuando es un procedimiento narrativo más utilizado en el siglo XX, encontramos casos en la narrativa del XIX, principalmente en la novela de aventuras del tipo de las de Alexandre Dumas o Jules Verne e incluso en algunas presentaciones de autores como Stendhal, Flaubert o el propio Balzac. Es un recurso muy útil en la novela policíaca que necesita, para mantener la intriga, de cierta carencia de información, de cierta ambigüedad.

Otra cuestión importante es la de las personas gramaticales utilizadas en la enunciación. La narrativa, como proceso de comunicación entre alguien que cuenta algo a otra persona, tiende a organizar sus formas elocutivas en torno a la tercera persona gramatical, aunque también admite variantes en primera persona⁴⁴ o alternancias con la segunda, acercándose al drama. En el caso concreto de la narrativa fantástica, la tendencia general de la crítica es vincularla con la utilización de la primera persona gramatical. Cesarini, por ejemplo, al describir los procedimientos narrativos de los que se suele servir lo fantástico, cita la narración en primera persona, combinada con la segunda persona:

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

⁴⁴ El análisis de la presencia del Yo en los textos narrativos es especialmente significativo. Este Yo puede ser un Yo directo - véase Hernández (1993); Del Prado, Bravo & Picazo (1994); y Romera (1993) -, en primer grado, que se corresponde con el pronombre personal de primera persona y que es el de las memorias, autobiografías, diarios y correspondencia en general - por ejemplo, los escritos autobiográficos en Stendhal, o a la correspondencia de Mérimée-. Otro Yo en segundo grado estaría constituido por los relatos ficcionados en primera persona gramatical - también las novelas-diario o las novelas epistolares -. El tercer grado de aparición del yo - en minúscula, puesto que no es un Yo real desde el punto de vista enunciativo, ni existe presencia de la primera persona gramatical -, mucho más difuso, estaría representado por lo que los autores llaman "trampas del narrador omnisciente" y que quedarían representadas por las intromisiones estructurales y temáticas del yo narrador - véase del Prado, Bravo & Picazo (1994: 265-311) -.

Aunque en la narrativa balzaquiana suele ser más frecuente la narración en tercera persona, sin embargo, veremos más abajo que en los textos analizados se reparten casi al cincuenta por ciento la narración en tercera y primera persona gramatical. Malrieu, al contrario de la opinión mayoritaria de la crítica, no vincula necesariamente la utilización de la primera persona gramatical con la condición de texto fantástico, sino que atribuye al empleo de una u otra forma significados distintos dentro del género. Veamos, pues, cómo se articulan, y el significado que adquieren, éste y el resto de aspectos narratológicos señalados, en los textos balzaquianos, siguiendo, como lo venimos haciendo, el estudio de Malrieu.

Ya lo hemos dicho, Malrieu (1992: 132) discrepa de la inclinación de los teóricos de lo fantástico – y cita como ejemplo a Todorov – a considerar como una de las características del género el empleo de la primera persona gramatical. El crítico opina que, aunque es verdad que en la mayoría de los relatos fantásticos se utiliza la primera persona gramatical en la narración, también los hay, y no pocos, en los que la narración se hace en tercera persona.

El corpus seleccionado por nosotros permite apreciar que un mismo autor puede emplear tanto la primera como la tercera persona narrativa casi al cincuenta por ciento. De los once relatos que lo componen, en seis se utiliza la tercera persona gramatical – *Adieu, L'Élixir de Longue Vie, Les Proscrits, Le Chef-d' Œuvre Inconnu, Maître Cornélius* y *Melmoth Réconcilié* – y en los otros cinco se hace uso de la primera persona – *Sarrasine, L'Auberge Rouge, L'Église, Le Dôme des Invalides* y *Le Grand d'Espagne* –.

2.3.1. El relato en tercera persona

A lo largo del siglo XIX, lo fantástico se ha utilizado como medio para transmitir determinadas enseñanzas o ideas, y para experimentar nuevas técnicas formales. Ello ha dado lugar a que se distinga entre lo fantástico de tipo alegórico y lo fantástico puro, según que prime una u otra tendencia. La narración en tercera o primera persona se ha vinculado respectivamente a uno de estos dos tipos de fantástico.

Sin embargo, como lo pone de manifiesto Malrieu, el que se asocie el carácter alegórico con los relatos fantásticos en tercera persona no se sostiene, porque este rasgo también está presente en los relatos narrados en primera persona. En realidad la alegoría – moral, política, filosófica – es una constante de la literatura fantástica del siglo XIX.

En el caso de Balzac, se constata que el alcance alegórico de lo fantástico es rastreable tanto en sus relatos narrados en tercera persona, como en los que utilizan un “yo” narrador. En *L'Élixir de Longue Vie*, el despiadado don Juan encarna el deseo de vencer a la muerte y la obra encierra una clara crítica anticlerical. En el otro extremo, *Melmoth Réconcilié* es una representación de la necesidad de “reconciliarse” con Dios y morir en paz⁴⁵. Frente a estos relatos narrados en tercera persona, nos encontramos con otros que emplean la primera persona narrativa y que también tienen naturaleza alegórica. Es el caso de *L'Église*, la alucinación que sufre el personaje dentro de la catedral encierra un evidente sentido

alegórico para el lector. La enigmática anciana que se metamorfosea en una joven angelical, es una alegoría de la decadente institución católica de 1831 que por un momento recupera el esplendor cultural e intelectual perdido y lanza “in extremis” una petición de ayuda.

Hay que dar, pues, otro fundamento a la distinción entre relatos fantásticos narrados en primera o en tercera persona. En los casos en que el narrador se expresa en primera persona, utilizando el “yo” enunciativo, no hace sino presentarse como imagen del autor dentro de la ficción, lo cual contribuye a producir un efecto de realismo que redundará en una mayor verosimilitud de lo que se cuenta (Malrieu, 1992: 134).

En los textos analizados el “yo” narrador es siempre alguien anónimo, no nos dice cómo se llama, a lo sumo facilita los datos imprescindibles que explican por qué ha sido testigo de los hechos que va a narrar. Ese anonimato facilita que la imagen del autor se proyecte en la voz del narrador, más aún cuando éste se permite expresar juicios paralelos o dirige con un “vous” al lector. El juego narrador-lector intradieгéticos tiende a confundirse entonces con el binomio autor-lector heterodieгéticos. Así sucede en el caso del “yo” narrador de *L’Auberge Rouge*:

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

⁴⁵ En la nota 10 ya hicimos referencia al cambio de actitud en materia religiosa que se aprecia en Balzac a partir del año 1831.

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

La identificación autor-narrador es también perceptible en *Le Dôme des Invalides* y *Sarrasine*⁴⁶, en cuyas ficciones los críticos han detectado rasgos autobiográficos.

Sin embargo, la narración en primera persona implica también que el “yo” del autor/narrador se convierte en otro personaje más de la historia, lo cual genera un punto de vista subjetivo, característico de lo fantástico (1992: 135).

En el caso de *L'Auberge Rouge*, ese “yo” autor-narrador que habla al lector y hace comentarios al hilo de la acción, no deja de presentarse como un personaje más en la historia e incluso, a veces, se ve desposeído de su habitual omnisciencia y tiene que buscar apoyo en otros personajes que tienen información que él desconoce:

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

Ce mouvement attira mon attention. [...]

⁴⁶ Véase notas 12 y 28 respectivamente.

-
- Comment se nomme le fournisseur?... demandai-je à ma complaisante voisine.
 - Mauricey!... me répondit-elle. (Balzac, 2005: I, 913)

Por lo que respecta a las historias narradas en tercera persona, al contrario de lo que se podría pensar, éstas no tienen por qué corresponder a un narrador omnisciente que presenta la acción como una realidad objetiva independiente del punto de vista de los personajes. Una historia contada en tercera persona puede, pues, presentarse perfectamente desde el punto de vista del personaje, como expresión de la subjetividad del mismo⁴⁷.

Tradicionalmente se ha considerado que la omnisciencia del narrador balzaquiano es distinta de la del narrador stendhaliano y sobre todo flaubertiano. El primero de ellos encarna una omnisciencia más pura, mientras que los otros dos derivan con más frecuencia – sobre todo en el caso de Flaubert – hacia la equisciencia. El narrador balzaquiano contempla los hechos que narra y los personajes que presenta desde una posición privilegiada de conocimiento de lo que sucede tanto dentro como fuera del personaje. Sin embargo, sin dejar de ser cierto lo que hemos dicho, Balzac no utiliza exclusivamente la focalización cero en la narración, sino que también es posible encontrar a veces focalizaciones internas en la manera de presentar los hechos. Veamos, por ejemplo, este fragmento de *Le Chef d'Œuvre Inconnu*, justo después de que Porbus haya pedido a Frenhofer que enseñe su cuadro:

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

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

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

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

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

Sin embargo, sí hay una diferencia fundamental entre los relatos fantásticos en tercera y los relatos contados en primera persona. Las historias narradas en tercera persona ponen en escena personajes que sufren de forma pasiva los acontecimientos, sin llegar, o llegando

⁴⁷ "De manière générale, l'omniscience du narrateur est systématiquement battue en brèche au XIX^e siècle, pour laisser place au point de vue du personnage" (Malrieu, 1992:

demasiado tarde, a tener conciencia plena de la realidad de lo que les sucede, de su alienación (Malrieu, 1992: 136).

Frenhofer es uno de esos personajes. El pintor no es consciente del carácter patológico que ha terminado adquiriendo su genialidad artística. Por eso, un personaje de estas características, nunca podría convertirse en narrador de su propia experiencia, porque no tiene conciencia de que está o se está volviendo loco. El punto culminante en el que se muestra esa alienación inconsciente de Frenhofer tiene lugar cuando el artista muestra su cuadro. Él cree haber creado la belleza perfecta representada en el cuerpo de una mujer, Porbus y Poussin no ven nada, sólo un amasijo de colores:

- Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendez pas à tant de perfection!... Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau!... Il y a tant de profondeur sur cette toile! l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus distinguer de l'air qui nous environne... Où est l'art?... perdu, disparu!... Ces contours sont les formes mêmes d'une jeune fille... [...]
- Voyez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.
- Non, et vous?
- Rien... (Balzac, 2005: I, 905)

Además, el empleo del "il" supone poner en escena personajes que el contacto con lo extraordinario ha convertido en ajenos a nuestro mundo y para los cuales el acto de comunicarse es definitivamente imposible, porque ya no pueden contar por sí mismos - en primera persona - lo que les ha sucedido (Malrieu, 1992: 136).

Pensamos en Julie, la protagonista de *Adieu*, cuya locura la ha apartado definitivamente del contacto humano. La alienación en este caso es tan absoluta que las posibilidades comunicativas son nulas:

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

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

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

Por el contrario, cuando el narrador cuenta en primera persona, significa que, de alguna manera, éste participa como personaje en la historia que narra, pero lo más importante es que, a diferencia de lo que sucedía en el relato en tercera persona, este narrador-personaje sigue formando parte de nuestro mundo, y, por tanto, puede transmitir, comunicar por sí mismo, aquello de lo que ha sido testigo (Malrieu, 1992: 136).

Con frecuencia, el "yo" narrador de Balzac, como único conocedor y, por tanto, transmisor de los hechos, no tiene reparos en reconocer que

es de él de quien parte el acto elocutivo del “récit encadré”. Así, el personaje-narrador de *L’Auberge Rouge*, testigo de un suceso que se cuenta en el transcurso de una conversación, se dirige al lector para avisarle de que va a ser él quien, metiéndose en la piel del segundo narrador, va a reproducir dicha historia. El narrador de la historia central queda así subsumido en el “yo” narrador de la historia marco, que se convierte en el único sujeto enunciativo del texto:

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

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

2.3.2. El relato en primera persona

Cuando el narrador coincide con el personaje que vive la experiencia fantástica, el acto de contar lo que le ha sucedido responde a su necesidad, pues, de comunicarse, de dar a conocer dicho acontecimiento. Sin embargo, es consciente desde el principio de las dificultades con que cuenta. En primer lugar, la propia excentricidad del hecho que ha vivido será un obstáculo para que lo crean. De ahí la

abundancia de signos de interrogación, porque el narrador se plantea a sí mismo las dudas que imagina surgirán en los demás (Malrieu, 1992: 137).

La duda que puede asaltar al lector de *L'Église* aparece representada dentro del texto cuando, al contemplar a la extraña mujer que lo invita a visitar su casa, el narrador se pregunta y se responde a sí mismo: "Mais existait-elle?... C'était vraiment un mystère" (Balzac, 2005: I, 1053).

De manera similar, el personaje que en *Le Dôme des Invalides* ve la cúpula de los Invalidos venir hacia él adopta una postura lógica de escepticismo inicial ante lo que ve cuando dice "dans un premier moment je fus un peu surpris et je m'arrêtai" (Balzac, 2005: I, 1058); incluso parece no asustarse porque está convencido de que no es real lo que ve: "Je pris d'abord cette vision pour un effet d'optique et j'en jouis avec délices, sans vouloir m'expliquer le phénomène" (Balzac, 2005: I, 1058). Al final del relato vuelve a dar muestras de escepticismo cuando atribuye todo lo ocurrido a los efectos del alcohol: "Il me semble que j'étais ivre" (Balzac, 2005: I, 1060).

El narrador-personaje es, además, consciente, y así lo expresa, de la subjetividad de lo que va a contar (Malrieu, 1992: 137). "Si je m'enthousiasme, vous me ferez taire?" (Balzac, 2005: I, 663), pregunta el narrador de *Sarrasine* a su interlocutora antes de comenzar a contar la historia del escultor y Zambinella.

La capacidad del narrador para comunicar la experiencia se ve limitada, ya que su discurso no es entendible por cualquiera; para ser comprendido debe dirigirse, pues, a un auditorio que tenga una sensibilidad especial como él. Pero, con frecuencia, la posibilidad de contar con un interlocutor simplemente no existe (Malrieu, 1992: 138).

Existen otras posibilidades narrativas. Puede que no sea el personaje el que comunique directamente su experiencia, sino que sea otro quien lo haga por él. Un primer narrador sería el encargado de comunicar el relato que ha hecho en primera persona el personaje – segundo narrador – de lo que le ha acontecido. La seriedad y credibilidad que suelen caracterizar al primer narrador compensan de alguna manera la subjetividad de que adolece el relato del personaje (Malrieu, 1992: 138). Es lo que sucede, de manera similar a lo que hemos visto que ocurre en *L'Auberge Rouge*, en *Le Grand d'Espagne*. Es el narrador del relato marco el que reproduce la historia que cuenta el “yo” narrador del relato central: “Pour vous sauver l'ennui des digressions, je me permets de traduire son histoire en style conteur, et d'y donner cette façon didactique nécessaire aux récits qui, de la causerie familière, passent à l'état typographique” (Balzac, 2005: I, 1150).

Pero sucede con frecuencia también que la relación del narrador con el personaje es más lejana, de tal manera que aquél cuenta en tercera persona, generalmente como testigo, la historia del personaje, que deja así de ser el origen del discurso. La distancia con la que este narrador exterior contempla los hechos le permite tener una perspectiva más objetiva de los mismos de la que podría tener el personaje inmerso plenamente en la vorágine del fenómeno (Malrieu, 1992: 139).

En Balzac, tenemos el ejemplo que nos proporciona *Sarassine*. En este caso, aunque no sabemos por qué conoce el narrador los hechos que relata, ni qué podría unirle al personaje, su relación con éste es, en cualquier caso, remota, ya que la historia que cuenta se remonta setenta años atrás – de 1830 retrocedemos 1758 –. Por ello, la narración del relato

central se hace en tercera persona: “- Ernest-Jean SARRASINE était le seul fils d’un procureur de la Franche-Comté. [...]” (Balzac, 2005: I, 663).

Sin embargo, pese a la mayor veracidad de su discurso, este narrador exterior se encuentra, como el propio personaje, con el escepticismo y la incomprensión de los receptores. “La communication n’existe pas dans le fantastique” (Malrieu, 1992: 139).

El narrador de *Sarrasine* es también un incomprendido. Su relato no hace sino provocar rechazo en la persona que lo ha escuchado. El estigma de la desgracia que había marcado a Sarrasine, parece que persigue, setenta años más tarde, al narrador que se topa con la incomprensión afectiva de Mme de F...:

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

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

En realidad, no son tan acusadas las diferencias entre la identidad del personaje y la del narrador, como podría pensarse a primera vista. Al contrario, ambas comparten rasgos en común. El narrador no deja de representar una voz más dentro del texto, como lo es la del personaje que

vive la experiencia fantástica, o la de otros personajes, destinatarios de la historia narrada (Malrieu, 1992: 139-140).

Comentamos más arriba el estatus particular que ocupa el narrador en *L'Auberge Rouge*. Éste y la persona que se sienta a su lado comparten mesa y mantel, pero también mucha complicidad, de tal manera que el lector verá descubierto al asesino de Prosper Magnan gracias a la colaboración de ambos personajes. Los dos contribuyen por igual a la búsqueda del culpable, como se puede comprobar cuando M. Hermann recuerda por fin el nombre del amigo de Prosper Magnan que había huido tras el asesinato de Walhenfer:

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

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

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

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

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

Además, pese a la distancia con que se enfrenta a la experiencia extraordinaria que cuenta, el narrador no sabe qué pensar al respecto y no deja de plantearse las mismas dudas que atormentan al personaje. Incluso puede llegar a contagiarse de los mismos efectos que el personaje ha

experimentado en su acercamiento al fenómeno, llegando a participar así, aunque en menor grado, de su misma experiencia⁴⁸.

Ya vimos más arriba que en *Sarrasine*, aunque el estigma castrador y la ambigüedad sexual que Zambinella inculca a Sarrasine se proyecta en el narrador del relato marco. Tras conocer la identidad de Zambinella y el destino trágico de Sarrasine la condesa de F... pide al narrador que la deje sola, que ve como, al igual que para Sarrasine, “*aimer, être aimé!... sont désormais des mots vides de sens*” (Balzac, 2005: I, 679). Las consecuencias de la experiencia de Sarrasine con Zambinella también son palpables para el narrador.

A esto hay que añadir que el aislamiento social y profesional del personaje, puede serlo también del narrador, y que, a veces, la relación entre personaje y narrador puede ir más allá de la simple amistad (Malrieu, 1992: 141).

El círculo narrativo se cierra con el último eslabón de la cadena, el lector, que viene a ser, en última instancia, el interlocutor privilegiado del narrador o personaje-narrador (Malrieu, 1992: 143).

El lector, el destinatario último de la ficción narrativa, aparece mencionado bajo la forma de ese “vous” al que el autor-narrador balzaquiano recurre con frecuencia. Balzac no se olvida del lector. Al fin y al cabo escribe para él. El lector balzaquiano se ve así enfrentado al deseo de inmortalidad de Melmoth y de don Juan; al alcance autodestructivo de

⁴⁸ “Ainsi, entre le phénomène, le personnage et le narrateur n’existe aucune frontière réelle; il s’agit simplement d’une différence d’intensité: le personnage est une manifestation affaiblie ou indirecte du phénomène, comme le narrateur l’est du personnage. Ce dernier découvrirait que le phénomène, c’était lui. À son tour, le narrateur se découvre identique au personnage, et donc, peu ou prou, au phénomène” (Malrieu, 1992: 141).

la genialidad artística de Frenhofer; a las aspiraciones místicas de dos proscritos; al estado alucinógeno de los personajes de *L'Église* y *Le Dome des Invalides*; a las consecuencias devastadoras que las patologías mentales acaban teniendo en Julie, Cornélius y Frédéric Mauricey; al misterio que envuelve a Zambinella; y al desasosiego estremecedor de *Le Grand d'Espagne*.

El lector descubre así que la alienación del personaje, en su confrontación con el fenómeno, es la suya también (Malrieu, 1992: 143). Quién de nosotros no ha soñado alguna vez con vencer a la muerte, quién no ha sentido miedo al cruzarse con un desconocido en la oscuridad de la noche... Todos hemos sido alguna vez víctimas del fenómeno. Pero existe una diferencia fundamental con respecto al personaje: el lector comprende finalmente que “nous sommes le phénomène” (Malrieu, 1992: 144).

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Como ya anunciamos en la Introducción, la amplitud del corpus literario balzaquiano nos ha obligado a delimitar de manera muy precisa el objeto y el objetivo de nuestra investigación. No ha sido tarea fácil, dado que nos hallamos ante uno de los grandes maestros del siglo XIX y, por tanto, un autor muy “trillado” por la crítica. Por ello, con la intención de abordar una faceta menos conocida – que no desconocida – del autor, hemos centrado nuestra investigación en los relatos breves fantásticos de Balzac, teniendo en cuenta que la novela ha acaparado mayor interés. Fijado el objeto de estudio, nuestro objetivo ha estado dirigido al análisis formal de los textos, puesto que otro tipo de aproximaciones de índole ideológico-temática ya existen y son de sobra conocidas.

El ámbito en el que nos hemos movido requiere cierta cautela, debido al carácter absolutamente vacilante que reviste lo fantástico. Lo hemos podido comprobar en el capítulo I. Si, para que exista presente, antes tiene que haber habido pasado, y el pasado explica el presente, hemos considerado conveniente aproximarnos en este bloque al origen etimológico y evolución semántica de la palabra “fantástico”, en la medida en que ésta explica la ambigüedad léxica en que se ha visto envuelto el término, sobre todo a partir del siglo XIX, cuando empieza a utilizarse para designar una nueva realidad literaria.

Ambigüedad, pues, en el uso cotidiano del término “fantástico” y ambigüedad en el campo de la teoría literaria. Hemos abordado la enconada polémica suscitada en torno a lo fantástico literario, sobre todo a

partir de la teoría formulada por Todorov a finales de la década de los sesenta. Así, si este crítico margina de lo fantástico cualquier tipo de explicación –racional o sobrenatural–, pues ésta hace desaparecer la “duda” que, en su opinión, define a lo fantástico, y lo hace bascular hacia las categorías vecinas de lo extraño o de lo maravilloso; Jacques Finné, por el contrario, introduce el concepto de “explicación” como elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico. Otros teóricos como Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis y H. P. Lovecraft coinciden en señalar como factor determinante de la aparición de lo fantástico la generación de un efecto de terror. Para Ana María Barrenechea y Antonio Risco lo que define a la literatura fantástica es la problematización dentro de la ficción del hecho extraordinario. Nuestro objetivo no ha sido, pues, privilegiar una teoría sobre otra – todas tienen su parte de verdad –, sino dejar testimonio de la falta de consenso entre los críticos a la hora de establecer los criterios que permiten considerar una obra como fantástica. En cualquier caso, en la controversia teórica en torno a lo fantástico subyace otra delicada cuestión que nos parece, si cabe, más interesante, su consideración como género. Si Todorov al formular su teoría lo que hace es una caracterización del género – por tanto, parte de la idea de que lo fantástico es un género literario –, Louis Vax, por el contrario, opina que lo fantástico está en función de las obras que lo nutren de contenido y que, por tanto, es un concepto en constante evolución. Parece negar, pues, que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario. En nuestra opinión, Vax hierra en su argumento, ya que si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el que éstas se vinculen al concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos

rasgos comunes. De lo contrario sería imposible determinar qué textos son fantásticos y cuáles no, qué textos hacen evolucionar lo fantástico y cuales no. El que lo fantástico sea una categoría abierta no impide, pues, que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no partimos de este presupuesto no sería posible explicar algo tan simple como el propio hecho de que se hable de lo fantástico.

En el capítulo II hemos expuesto en qué momento histórico y circunstancias se produce la aparición de lo fantástico literario en Francia, quiénes son sus precursores e iniciadores, y en qué condiciones se desarrolla en el periodo romántico. Frente a los críticos que opinan que lo fantástico es de todos los tiempos, nosotros pensamos – es la opinión mayoritaria – que lo fantástico surge realmente como género literario a finales del siglo XVIII y se consolida plenamente en el periodo romántico, siendo el siglo XIX su época dorada. La literatura fantástica surge como válvula de escape ante la losa racionalista del Siglo de las Luces; el conflicto entre credulidad y escepticismo que articula sólo es entendible, pues, en un ambiente cultural marcadamente racionalista y positivista.

Es en los primeros años de 1830 cuando lo fantástico conoce lo que hemos denominado en nuestra exposición un periodo de auténtica “fiebre”, unos años en los que este género constituye una verdadera moda literaria. Este auge de lo fantástico viene a coincidir, además, con el éxito de las formas narrativas breves. Aunque la “nouvelle” es un género cultivado a lo largo de todo el siglo XIX, lo cierto es que goza también de especial predicamento en la década de 1830, gracias al triunfo en Francia de los *Contes Fantastiques* de Hoffmann, que, en última instancia, son los responsables del especial empuje tanto de lo fantástico como del relato

breve en los años señalados. Todas estas circunstancias hacen, pues, que la “nouvelle fantastique” sea, con diferencia, el género más prolijo entre 1830-1833, el género de moda ¿Sucumbe Balzac a dicha moda? Damos la respuesta en el siguiente bloque.

En el capítulo III de la tesis aterrizamos de lleno en la obra balzaquiana, concretamente la que responde a la vena fantástica del autor. Retomando la pregunta que hemos dejado planteada, es evidente que Balzac se somete a los dictados de la moda literaria; no podemos negar la evidencia. Las fechas de publicación de los relatos que integran nuestro corpus de trabajo hablan por sí solas, ya que todas oscilan entre 1830 y 1835. Todo apunta, pues, a que el autor abandona por un tiempo su dedicación a la novela y se convierte en autor de “contes”, cediendo con frecuencia en ellos al gusto del público por lo fantástico. Ahora bien, el que atienda, en un momento dado, a lo que demandan los lectores, no quiere decir que Balzac no tenga verdadera madera de “conteur”; de hecho, aunque esta faceta es exageradamente apreciable entre 1830 y 1832, lo cierto es que el autor nunca dejó de cultivar las formas breves.

Centrándonos en lo fantástico propiamente balzaquiano, hemos de hacer una matización importante. El estudio de lo fantástico en un autor concreto debe plantearse contextualizado en las circunstancias socio-culturales de su época y de su país. La aproximación a la narrativa fantástica de un autor como Balzac, ubicado en un periodo como el romanticismo francés, debe de hacerse teniendo en cuenta los condicionantes culturales, ideológicos, personales, etc. que pudieron intervenir en su momento. Por eso, pensamos que el estudio de lo fantástico balzaquiano desde los postulados de la teoría moderna, se revelaría simplificador, si no se combina con la atención a las

características propias del universo creativo del autor, que, al fin y al cabo, son las que le imprimen su sello más personal, frente al tratamiento de lo fantástico que hacen otros autores coetáneos como Nodier o Gautier. Lo fantástico balzaquiano va unido de manera indisoluble a la expresión de la filosofía del autor. No nos detenemos en los detalles de esta cuestión que ha quedado suficientemente desarrollada en el capítulo III. Simplemente señalaremos que las circunstancias ideológicas de la época – el auge de las doctrinas iluministas y el ocultismo, los avances en medicina, sobre todo en lo relativo a las patologías mentales, etc. –, pero también un gusto innato del autor por las cuestiones filosóficas, son los factores determinantes de la dimensión filosófica de su obra. Haciéndose eco de investigaciones de la época, Balzac cree en la materialidad del pensamiento como fluido y en su poder destructor para el hombre, cuando su actividad se ve excitada en exceso.

Ahora bien, si hemos dicho que no podemos aproximarnos a lo fantástico en Balzac sólo desde los postulados de las modernas teorías de lo fantástico, pensamos que tampoco podemos caer en el error contrario. Si lo fantástico balzaquiano se asocia fundamentalmente a la expresión de unas determinadas ideas filosóficas, no podemos considerar como fantásticos – y sucede con más frecuencia de la deseada – todos aquellos textos que vehiculen dichas ideas, ya que, en el caso de Balzac, su filosofía impregna prácticamente toda su obra, sus relatos fantásticos, pero también los de corte realista, los textos breves, pero también sus novelas.

Teniendo en cuenta estas premisas hemos abordado el bloque IV, dedicado al estudio de la articulación formal de lo fantástico en la narrativa breve balzaquiana. Para establecer el corpus de trabajo hemos seguido dos criterios: en primer lugar, la extensión de los textos. Dados los

límites imprecisos que con frecuencia existen entre “nouvelle” y “roman”, hemos partido de un concepto de “nouvelle” “sensu stricto”, de manera que sólo incluimos narraciones que no plantean dudas sobre si podrían considerarse novelas cortas. Dado el objetivo de nuestra investigación, partir de este concepto de “nouvelle” es más rentable, ya que relatos más extensos implican la puesta en práctica de otro tipo de técnicas narratológicas que tienen que ver más con la novela.

En segundo lugar, las características propiamente filosóficas que reviste la categoría en Balzac se han revelado inoperantes para decidir qué textos breves debíamos considerar como fantásticos, puesto que este rasgo es rastreable, como hemos dicho, en buena parte de la producción balzaquiana, fantástica y no fantástica. Por tanto, hemos tenido que recurrir a otro criterio más primario. Hemos delimitado nuestro corpus, basándonos en las definiciones de dos críticos que han estudiado lo fantástico en el siglo XIX, Castex (1987) y Amblard (1972). Desde postulados similares, para ambos, un relato fantástico es aquél que gira en torno a un hecho extraordinario que acontece en el seno de la realidad cotidiana. Amblard incide especialmente en el “réalisme” que debe impregnar la ficción, ya que para que el hecho extraño expuesto sea verosímil, creíble a los ojos del lector, es imprescindible que se produzca dentro de un mundo ficcional que refleje el mundo real – que sea realista. Sin embargo, tanto en la definición de Castex, como en la de Amblard, nos parece que falta un elemento imprescindible, pues no basta con la simple intromisión de lo extraordinario dentro de la realidad humana, sino que dicha irrupción tiene que ser sentida por alguien, en el universo ficcionado, como irracional, porque lo fantástico tiene que producir, en alguna medida, desasosiego en el lector; esto no se conseguirá si, dentro

del texto, no existe un personaje con cuya sensación de angustia se pueda sentir identificado.

Partiendo de estos criterios hemos seleccionado once relatos breves que se pueden considerar fantásticos, puesto que todos giran en torno a la exposición de fenómenos que, en un momento dado, conculcan la racionalidad humana, provocando desconcierto en los personajes que se enfrentan a tales acontecimientos y, por ende, en el lector. Nos hemos visto obligados a rechazar otras narraciones breves que se suelen mencionar en relación con lo fantástico balzaquiano, pensamos que porque exponen temas propios de la filosofía del autor, pero su desarrollo ficcional no llega a ser propiamente fantástico.

Llegamos así al que es el objetivo de nuestro estudio. El estudio formal de los textos seleccionados para determinar hasta qué punto Balzac se ajusta en ellos a los cánones estéticos que tradicionalmente son reconocidos al modo fantástico. Este enfoque nos parece más interesante que una aproximación desde la ideología balzaquiana, porque estudios de este tipo ya existen. En nuestro análisis hemos aplicado el estudio que Joël Malrieu ha realizado sobre la configuración estructural de lo fantástico en un amplio corpus de obras, en su mayoría decimonónicas, ninguna de Balzac. Nos ha movido, pues, la curiosidad de saber si lo fantástico balzaquiano se ajusta a la estética formal del género deducida por Malrieu.

Las categorías estudiadas son cuatro: a partir de la oposición personaje-fenómeno, se estudia el tratamiento del personaje y del fenómeno irracional, el tipo de relación que se da entre ambos y su evolución; se analiza la función de los elementos espacio-temporales; y, por último, se aborda la estructura narratológica del relato fantástico.

Por lo que al personaje se refiere, hemos podido comprobar que las características que Malrieu señala, desde la situación de partida hasta el desenlace de su conducta tras la confrontación con el fenómeno, coinciden con las que presentan los personajes balzaquianos en los textos seleccionados. Rasgos como la naturaleza dual del personaje - es alguien común, pero que presenta cierta predisposición a la captación de lo irracional -; un acusado materialismo que le impide aceptar que el fenómeno irracional haya podido tener lugar; el aislamiento social y afectivo en que suele hallarse; el que sea casi siempre hombre, y no mujer ni niño; su cambio en la manera de pensar tras el contacto con lo irracional y la incompreensión por parte de la sociedad; la alienación a que se ve abocado, la cual termina en su suicidio o muerte; la focalización en su manera de percibir el fenómeno, típica de lo fantástico; el alcance revelador que tiene para él el encuentro con el fenómeno y la autoafirmación frente al mismo que puede llegar a suponer su suicidio.

En cuanto a las características del fenómeno, éste tiende a definirse en lo fantástico decimonónico por la oposición humano-no humano y se concreta en todo aquello que interna o externamente viene a romper los esquemas mentales tradicionales del hombre; asume formas más abstractas y psicológicas, de manera que es difícil discernir hasta qué punto el fenómeno es el propio personaje - personaje convertido en personaje-fenómeno - o es exterior a éste; su intervención reviste distinto significado, dependiendo de que ésta represente un peligro para la sociedad o para el individuo; juega con la ambigüedad, a caballo entre lo humano y lo no humano; su naturaleza indescriptible a veces obliga al empleo de perífrasis y comparaciones para expresarlo; ostenta una posición de superioridad con respecto al personaje y suele destacar por su

belleza o fealdad extremas; la mirada suele ser un elemento muy recurrente, ya que la comunicación del fenómeno con el personaje no suele ser verbal, sino visual. Éstos y otros aspectos referidos a la relación del fenómeno con el personaje han sido rastreados con éxito en los relatos de Balzac.

Por lo demás, el corpus se pliega de manera bastante fiel a las características tanto espaciales y temporales, como narratológicas que Malrieu cita como definitorias de la estética fantástica.

En definitiva, pese a que Balzac es poco conocido por su narrativa fantástica breve, del análisis realizado se desprende que el autor conoce muy bien la técnica compositiva inherente al género, lo cual nos lleva a concluir que esta faceta creativa se resiste a ser catalogada como una simple concesión a la moda del momento. El Balzac realista, caleidoscópico y multiforme, merece ser reconocido entre los padres de lo fantástico en Francia, pues su obra es de las primeras que asume plenamente ya la estética del género.

Abriamos nuestro estudio refiriéndonos al reto que supone toda investigación para el que la emprende, ahora es momento de confesar que la aventura ha sido enriquecedora, por tanto, el riesgo ha merecido la pena.

CAPÍTULO VI

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas utilizadas en la realización de este trabajo de investigación han sido ordenadas en relación con los diferentes capítulos del mismo. Aparece en primer lugar un apartado sobre “lo fantástico” como punto de partida esencial para comprender y dilucidar esta cuestión.

El segundo gran apartado incluye la bibliografía referida a Balzac. Siendo muy abundantes las ediciones, monografías y artículos en general sobre este autor, hemos considerado aquéllos que guardan más relación con el presente trabajo. Así, mencionamos las ediciones sobre las que hemos trabajado o que han sido consultadas. A continuación, se señalan las monografías, contribuciones en colectivos y artículos en revistas dedicados a Balzac que han sido examinados a lo largo del estudio, para finalizar con un apartado más específico de estudios y artículos relacionados exclusivamente con el carácter “fantástico” de la obra balzaquiana.

El tercer bloque está dedicado al relato breve puesto que hemos trabajado sobre esta parcela narrativa del autor. El gran novelista que fue Balzac no fue ajeno a la explosión del “género” *nouvelle* en el siglo XIX. Además, la expresión de lo fantástico se asocia de modo casi exclusivo al relato breve.

El siguiente apartado comprende los estudios dedicados a los distintos aspectos que hemos estudiado en el corpus de relatos seleccionado, como el tratamiento del espacio y el tiempo, los personajes o la articulación narrativa.

La bibliografía se cierra con las referencias a algunos estudios sobre otros autores y narrativa decimonónica en general, que nos han sido de utilidad en la elaboración de la tesis.

I. Sobre lo Fantástico

1. Estudios

Monografías

- ALAZRAKI, Jaime (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- ANDRÈS, Philippe (2000), *La fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- ARÁN DE MERILES, Pampa Olga (1999), *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid, Tauro.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (1977), *Un nouveau fantastique: Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Bruxelles, La Renaissance du livre.
- BÉGUIN, Albert (1991), *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti.
- BELEVAN, Harry (1976), *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone & Jeannine GUICHARDET (eds.) (1993), *Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 22-23 novembre 1990*, Paris, Duffusion Les Belles Lettres.
- BERTHIER, Philippe (1992), *Figures du fantasme: un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BESSIÈRE, Irène (1974), *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BOZZETTO, Roger & Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique: Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BRAVO, Víctor Antonio (1988), *La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la literatura fantástica y la naturaleza de la ficción*, Universidad Nacional Autónoma de Méjico.
- CAILLOIS, Roger (1976), *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée. Au Coeur du fantastique. La Dissymétrie*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1987), "Obliques" précédé de "Images, images...", Paris, Gallimard.
- CARILLA, Emilio (1968), *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova.
- CASTEX, Pierre-Georges (1987), *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CESARINI, Renato (1999), *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- COUTY, Daniel (1989), *Le fantastique*, Paris, Bordas.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain (1998), *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan.
- DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'Instant Même.

- DUPERRAY, Marx (coord.) (1990), *Du fantastique en littérature, figures et figurations : éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence.
- EHRMAM, Véronique & Jean EHRMAM (1985), *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998), *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana.
- FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FAIVRE, Antoine (dir.) (1991), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel.
- FARIÑA, María Jesús, TRONCOSO, Dolores, *Sobre literatura fantástica: Homenaje ó profesor Antón Risco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001.
- FINNÉ, Jacques (1980), *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturel*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980), *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S. Editor.
- GRIVEL, Charles (1992), *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HOLLIER, Denis (dir.) (1993), *De la littérature fantastique*, Paris, Bordas.
- JACQUEMIN, Georges (1974), *Littérature fantastique*, Paris, Fernand Nathan.
- JORDY, Jean & Gérard LANGLADE (1992), *Contes Fantastiques*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- LOVECRAFT, H. Philippe (1994), *El Horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial.
- LLOPIS, Rafael (1974), *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar.
- MALRIEU, Joël (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- MELLIÉ, Denis (1999), *L'Écriture de l'excès: Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion.
- Merveilleux et fantastique: une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme á la Décadence (1830-1900)* (1975), Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 27 avril 1974, Université de Lille III.
- MILNER, Max (1971), *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Paris, José Corti, 1960, 2 vols.
- MILNER, Max (1982), *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF.
- PÉREZ GIL, Violeta (1993), *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo: estudio comparado de textos alemanes y franceses*, Madrid, Universidad Complutense.
- PONNAU, Gwenhaél (1990), *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS.
- PONT, Jaume (ed.) (1997), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio.
- PONT, Jaume (ed.) (1999), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida.
- PUZIN, Claude (1984), *Le fantastique*, Paris, Fernand Nathan.

- RAMOS GÓMEZ, M^a. Teresa (1988), *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- RANSOM, Amy J. (1995), *The Feminine as Fantastic in the Conte Fantastique:: Visions of the Other*, New York, Peter Lang
- RAYMOND, François & Daniel COMPÈRE (1994), *Les maîtres du fantastique en littérature*, Paris, Bordas.
- RETINGER, J. H. (1909), *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Bernard Grasset.
- RISCO, Antonio. (1982 a), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- RISCO, Antonio (1982 b), *Literatura y Figuración*, Madrid, Gredos.
- RISCO, Antonio (1987), *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.
- RISCO, Antonio, Ignacio SOLDEVILA & Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (eds.) (1998), *El relato fantástico: Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- ROAS, David (comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- ROAS, David (2002), *Hoffmann en España, recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SCHNEIDER, Marcel (1985), *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard.
- SIEBERS, Tobin (1989), *Lo fantástico romántico*, México, FCE.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1993), *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TACCONI DE GÓMEZ, María del Carmen (1995), *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*, Universidad Nacional de Tucumán.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (2000), *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- VAX, Louis (1970), *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- VAX, Louis (1981), *La obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.
- VAX, Louis (1987), *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Quadrige/PUF, 1965.
- WEISGERBER, Jean (dir.) (1987), *Le réalisme magique: Roman, peinture et cinéma*, Université de Bruxelles, L'Âge d'Homme.
- ZARAGOZA, Georges (1991), *Romantisme et fantastique: Une exploration des possibles de l'écriture et de la fiction*, Université de Sorbonne-Paris IV, Thèse de doctorat.

Artículos en colectivos y revistas

- ABAD, Francisco (2001), "Literatura Fantástica y Literatura maravillosa: una anotación léxica" in María Jesús Fariña & Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 51-56.

- ARÁN DE MERILES, Pampa Olga (1991), "Texto y lector en el relato fantástico", *ETC Ensayo-Teoría-Crítica*, II, 2, 39-44.
- ARÁN DE MERILES, Pampa Olga (2002), "En torno al problema del género fantástico", *Quimera*, 218-219, 16-22.
- BARELLA, Julia (1994), "La literatura fantástica en España", *Anthropos*, 154/155, 11-18.
- BARRENECHEA, Ana M^a (1985), "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" in *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 45-54.
- BARRENECHEA, Ana M^a (1991), "El género fantástico entre los códigos y los contextos" in Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 75-81.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean (2002), "Lo fantástico y el inconsciente", *Quimera*, 218-219, 51-56.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone (1993), "Variations et suite sur la magie dans l'imaginaire du XIX^e siècle" in Simone Bernard-Griffiths & Jeannine Guichardet (eds.), *Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 22-23 novembre 1990*, Paris, Duffusion Les Belles Lettres, 5-18.
- BOZZETTO, Roger (1989), "Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique", *Europe*, 726, 190-201.
- BOZZETTO, Roger (1990), "L'archéologie, le fantastique et la science-fiction. Fantastique et science-fiction: deux regards sur un thème", *Cahiers du CERLI*, 19, 119-127.
- BOZZETTO, Roger (1998), "Corps et décors du désir", *Cahiers du GERF*, 5, 121-132.
- BOZZETTO, Roger (2002), "El sentimiento de lo fantástico y sus efectos", *Quimera*, 218-219, 35-40.
- BOZZETTO, Roger, "Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?" (<http://www.noosphere.com/pdf/210474716.pdf>)
- BOZZETTO, Roger, "Le cas de la nouvelle fantastique française au XIX^e siècle" (<http://www.noosphere.com/pdf/206364066.pdf>)
- BRESCIA, Pablo (2002), "Un mapa de la lluvia: Viaje por la narrativa fantástica hispano-americana", *Quimera*, 218-219, 63-69.
- CAILLOIS, Roger (1966), "De la féerie à la science fiction" in Roger Caillois (éd.), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CALVINO, Ítalo (1987), "Introducción" a los *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Siruela.
- CAMPRA, Rosalba (2002), "Un espacio para los fantasmas", *Quimera*, 218-219, 30-34.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria María (2002), "La fantasía en la última narrativa española (1980-2000)", *Quimera*, 218-219, 57-62.
- COLLANI, Tania (2004), "La naissance du Goût Fantastique au XIX^e siècle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques", presentado en el Séminaire d'Histoire Littéraire: *La naissance du fantastique en Europe - Histoire et Théorie* (http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Collani/Collani_Litt%E9raturefantastique.pdf)
- CORTÁZAR, Julio, "El sentimiento de lo fantástico" (<http://www.temakel.com/litfantconfcortazar.htm>)

- CRUZ CASADO, Antonio (1994), "El cuento fantástico en España (1900-1936). (Notas de lectura)", *Anthropos*, 154/155, 24-31.
- DECOTTIGNIES, Jean (1974), "Réflexions sur un genre appelé « Fantastique » " in *Le Réel et le texte*, Paris, Armand Colin, 243-252, coll. Études Romantiques.
- DELGADO GÓMEZ, Alejandro (1997), "Miedo en las entrañas: Una revisión de la literatura de terror" in *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 10, 100.
- DESMEULES, Georges (1998), "La literatura fantástica y el espectro del humor" in Antón Risco, Ignacio Soldevilla & Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico: Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 45-66.
- DUNAIS, David, Reseña del ensayo que publicó Nodier en 1830 "Du fantastique en littérature" (<http://indexfantastique.phpnet.org/Textes/FicheTxt.php3?key=267>).
- EMONT, Nelly (1991), "Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^e siècle" in Antoine Faivre (dir.), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 137-156.
- ESCODÉ GONZÁLEZ, Joan, "Teoría de la literatura fantástica" (<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/escude2.htm>).
- EZAMA, Ángeles (1994), "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", *Anthropos*, 154/155, 77-82.
- EZQUERRO, Milagros (1998), "Pour une poétique du récit fantastique" in *Hommage à Simone Saillard*, Université Lumière Lyon 2, Textures. Cahiers du C.E.M.I.A., 101-108.
- FABRE, Jean (1991), "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature" in Antoine Faivre (dir.), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 44-55.
- FAIVRE, Antoine (1991), "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)" in Antoine Faivre (dir.), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 15-43.
- GARCÍA DE LA PUERTA, Marta (2001), "Hacia una delimitación de lo fantástico" in *Sobre literatura fantástica: Homenaje ó profesor Antón Risco*, María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (eds), Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 57-75.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984), "De lo fantástico y de la literatura fantástica", *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 207-226.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1998), "Séduction extrême: Vampirisme" in Claude Benoit & Elena Real, *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 127-133.
- GRIVEL, Charles (1991), "Horreur et terreur: Philosophie du fantastique" in Antoine Faivre (dir.), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 170-187.
- GUISSARD, Michel (1997), "Du fantastique à la mesure de la nouvelle" in Johnnie Gratton & Jean-Philippe Imbert (dir.), *La nouvelle, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 261-268.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005), "Sobre la figura mítica del doble en el relato fantástico desdoblado" in Catherine Desprès & al. (eds.), *Homenaje al profesor D. Francisco Javier*

- Hernández, Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid / APFUE, 345-356.
- JAM, Jean-Louis (1993), "De Circé à Parsifal: Quelques réflexions sur l'expression musicale de la magie et de l'enchantement" in Simone Bernard-Griffiths & Jeannine Guichardet (ed.), *Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 22-23 novembre 1990*, Paris, Duffusion Les Belles Lettres, 33-46.
- LITVAK, Lilly (1994), "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", *Anthropos*, 154/155, 83-88.
- LORD, Michel (1998), "La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)" in Antonio Risco, Ignacio Soldevilla & Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico: Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 13-42.
- LOSADA FRIEND, María (2004), "Del spleen dieciochesco al suicidio del siglo XIX: *The Suicide Club* de Stevenson y sus precursores europeos" in Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 467-474.
- LYSOE, Eric (1998), "Du fantastique des origines à l'origine du fantastique: Jean Ray et l'inquietante étrangeté", *Francofonía*, 7, 225-254.
- MARTÍN SANTANA, Carmen (1996), "Lo fantástico como género literario" in José Antonio Samper Padilla & Magnolia Troya Déniz (coord.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (III)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2175-2181.
- MERINO, José María (2002), "La impregnación fantástica: una cuestión de límites", *Quimera*, 218-219, 25-29.
- MILNER, Max (1998), "Tentation et séduction: À propos du Satan romantique" in Claude Benoit & Elena Real, *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 193-199.
- NODIER, Charles (1983), "Jean-François les Bas-Bleus" in *Contes*, Paris, Éditions Garnier, 362-376.
- NODIER, Charles (1998 a), "Préface nouvelle de *Smarra*" in *Œuvres complètes*, III, Genève, Slatkine Reprints, 7-22.
- NODIER, Charles (1998 b), "Histoire d'Hélène Gillet" in *Œuvres complètes*, III, Genève, Slatkine Reprints, 337-342.
- NODIER, Charles (1998 c), "Préface de *La fée aux miettes*" in *Œuvres complètes*, IV, Genève, Slatkine Reprints, 5-19.
- NODIER, Charles (1998 d), "Du fantastique en littérature" in *Œuvres complètes*, V, Genève, Slatkine Reprints, 69-112.
- NODIER, Charles (1998 e), "De quelques phénomènes du sommeil" in *Œuvres complètes*, V, Genève, Slatkine Reprints, 159-189.
- PÉREZ, Violeta (1994), "Lo fantástico como categoría estética", *Anthropos*, 154/155, 21-24.

- REGALES SERNA, Antonio (2004), "El esoterismo del *Parzival*" in Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 475-482.
- REISZ, Susana (2002), "En compañía de dinosaurios", *Quimera*, 218-219, 46- 50.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2001), "Bibliografía de Antón Risco" in María Jesús Fariña & Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: Homenaje ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 15-25.
- ROAS, David (1999), "Voces del otro lado: El fantasma en la narrativa fantástica" in Jaime Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 93-107.
- ROAS, David (coord.) (2002), "Lo fantástico: literatura y subversión", *Quimera*, 218-219.
- ROAS, David (2002), "El género fantástico y el miedo", *Quimera*, 218-219, 41-45.
- SCHNEIDER, Monique (1991), "Les ambiguïtés de Freud aux prises avec le fantastique" in Antoine Faivre (dir.), *Colloque de CERISY: La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 221-233.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio (2001), "Al margen de la realidad y la verosimilitud. Narrativa y fantasía" in María Jesús Fariña & Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: Homenaje ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 51-56.

2. Algunas antologías del género

- BORGES, Jorge Luis & al. (1985), *Literatura Fantástica*, Madrid, Siruela.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO & Adolfo BIOY CASARES (1996), *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- BENEYTO, Antonio (ed.) (1971), *Narraciones de lo real y fantástico*, Barcelona, Ediciones Picazo.
- CASAS, Neus (selec., introd. y notas), *Relatos fantásticos*, Barcelona, Vicens Vives, 1999.
- CASTEX, Pierre-Georges (1987), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti.
- GOIMARD, Jacques & Roland STRAGLIATI (1977), *La grande anthologie du fantastique: Histoires d'occultisme*, II, Presses Pocket, 10 vols [Omnibus, 1996].
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (ed.) (1994), *Antología del cuento español 1900-1939*, Madrid, Castalia.
- SADOUL, Barbara (1998), *La dimension fantastique 2: Six nouvelles de Honoré de Balzac à Theodore Sturgeon*, Paris, E.J.L, coll. Libro.
- SALÁN VILLASUR, Idelfonso (ed.) (2001), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados: Antología del relato fantástico español del siglo XIX*, Madrid, Celeste Ediciones.

II. Sobre Balzac

1. Ediciones utilizadas

- BALZAC, Honoré de (1960-1969), *Correspondance*, Édition de Roger Pierrot, Paris, Garnier Frères, 5 vols.
- BALZAC, Honoré de (1947), *L'Église*, édition critique publiée par Jean Pommier, Paris, Droz.
- BALZAC, Honoré de (1966), *Histoire des Treize: Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier, 1966.
- BALZAC, Honoré de (1976), *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, I, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré de (1977), *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, VI, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré de (1979), *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, X, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré de (1980), *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, XI, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré (1981 a), *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, XII, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré de (1981 b), *Ursule Mirouët*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- BALZAC, Honoré de (1981 c), *La Comédie inhumaine I : Histoire véritable de la bossue courageuse*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- BALZAC, Honoré de (1985), *Peines de cœur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Flammarion.
- BALZAC, Honoré de (1990), *Lettres à Madame Hanska*, Édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2 vols.
- BALZAC, Honoré de (1992), *"Traité des excitants modernes", suivi de "Physiologie de la Toilette" et de "Physiologie Gastronomique"*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus.
- BALZAC, Honoré de (1993), *À Paris!*, Préface de Roger Caillois, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Le Regard littéraire.
- BALZAC, Honoré de (1994), *Voyage de Paris à Java*, La Rochelle, Rumeur des Âges, coll. Repère.
- BALZAC, Honoré de (1995), *Adieu*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche.
- BALZAC, Honoré (1996), *Ceuvres Diverses*, Paris, Gallimard, II, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- BALZAC, Honoré de (1998), *Les journalistes : "Monographie de la presse parisienne", suivi "Des Salons littéraires"*, Paris, Arléa.
- BALZAC, Honoré de (1999), *Premiers romans*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2 vols.
- BALZAC, Honoré de (2001), *Sarrasine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche.
- BALZAC, Honoré de (2002), *Séraphîta*, Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables.
- BALZAC, Honoré de (2005), *Balzac: Nouvelles et contes I, 1820-1832*, Paris, Gallimard, coll. Quarto.

BALZAC, Honoré de (2006), *Balzac: Nouvelles et contes II, 1832-1850*, Paris, Gallimard, coll. Quarto.

2. Estudios

Monografías

- AURÉGAN, Pierre (1992), *Balzac*, Paris, Nathan.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1999), *De Balzac à Zola. Critiques et Polémiques*, Paris, Les Belles Lettres.
- BARBÉRIS, Pierre (1973), *Balzac une mythologie réaliste*, Nancy, Larousse.
- BARBÉRIS, Pierre (1999), *Le monde de Balzac*, Paris, Éditions Kimé.
- BARDÈCHE, Maurice (1967), *Balzac, romancier*, Genève, Slatkine Reprints.
- BARON, Anne-Marie (1998), *Balzac ou l'auguste mensonge*, Paris, Nathan.
- BARON, Anne-Marie (2002), *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré de Champion.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points.
- BECK, Béatrix & al. (1971), *Balzac*, Paris, Hachette, col. Génies et Réalités.
- BENJAMIN, René (1925), *La prodigieuse vie d'Honoré de Balzac*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}.
- BERTAULT, Philippe (1942), *Balzac et la religion*, Paris, Boivin et C^{ie}.
- BERTAULT, Philippe (1968), *Balzac*, Paris, Hatier.
- BODIN, Thierry (ed.) (1999), *Pour Balzac et pour les livres. Hommage à Roger Pierrot*, Klincksieck.
- BOLSTER, Richard (1970), *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard.
- BONNET-ROY, Docteur F. (1944), *Balzac, les médecins, la médecine et la science*, Paris, Horizons de France.
- BORDAS, Éric (ed.) (2003), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
- BOREL, Jacques (1971), *Médecine et psychiatrie balzacienne : La science dans le roman*, Paris, José Corti.
- BOZZI, José (1932), *Balzac et les médecins dans "La Comédie Humaine"*, Lille, Le Mercure Universel.
- CITRON, Pierre (1986), *Dans Balzac*, Paris, Seuil.
- COLLECTIF (1993), *Analyses & réflexions sur Balzac : Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gambara, Maximilla Doni, Paris, Edition Marketing.
- DIAZ, José-Luis & Isabelle TOURNIER (dirs.) (2003), *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
- DIAZ, José-Luis & André GUYAUX (eds.) (2004), *Illusions perdues*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- DUCHET, Claude et Jacques NEEFS (dirs.) (1982), *Balzac : L'invention du roman*, Colloque de CERISY, Paris, Pierre Belfond.
- DUFOUR, Philippe & Nicole MOZET (eds.) (2004), *Balzac géographe : Territoires*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.

- EVANS, Henri (1951), *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, José Corti.
- GAUTHIER, Henri (1984), *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Librairie Droz.
- GENGEMBRE, Gérard (1992), *Balzac, le Napoléon des Lettres*, Paris, Gallimard.
- GOZLAN, Léon (1946), *Balzac en pantoufles*, Paris, Horizons de France.
- GRANGE, Juliette (1990), *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris, Éditions de la Différence, coll. Mobile Matière.
- GUICHARDET, Jeannine (2007), *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- GUISE, René (1972), *Balzac 1: La Société*, Paris, Hatier.
- GUISE, René (1973), *Balzac 2: L'Individu*, Paris, Hatier.
- GUISE, René (1994), *Balzac*, Presses Universitaires de Nancy.
- GUYON, Bernard (1969), *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin.
- GUYON, Bernard (1969), *La création littéraire chez Balzac : La genèse du "Médecin de campagne"*, Paris, Armand Colin.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (ed.) (1998), *Balzac et le Style*, Paris, SEDES.
- KASHIWAGI, Takao (2002), *Balzac, romancier du regard*, Saint-Genouph, Librairie Nizet.
- KELLER, Luzius (1966), *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirales [Musset, Nodier, Balzac, Gautier, Hugo, etc.]*, Paris, José Corti.
- LABOURET-GRARE, Mireille (2002), *Balzac, la duchesse et l'idole: Poétique du corps aristocratique*, Paris, Honoré de Champion.
- LAISNEY, Vincent (2002), *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré de Champion.
- LEE, Scott (2002), *Traces de l'excès: Essai sur la nouvelle philosophie de Balzac*, Paris, Honoré de Champion.
- LYON-CAEN, Boris (2006), *Balzac et la comédie des signes : Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- MARCEAU, Félicien (1986), *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1970.
- MÉTADIER, Paul (1971), *La Touraine de Balzac*, Tours, Paul Métadier.
- MICHEL, Arlette (1978), *Le mariage chez Honoré de Balzac : Amour et féminisme*, Paris, Les Belles Lettres.
- MOZET, Nicole (1990), *Balzac au Pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MOZET, Nicole (1998), *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasme et idéologie*, Genève, Slatkine Reprints.
- MOZET, Nicole et Paule PETITIER (eds.) (2001), *Balzac dans l'histoire*, Paris, Sedes.
- NYKROG, Per (1965), *La Pensée de Balzac dans "La Comédie Humaine": Esquisse de quelques concepts-clé*, Copenhagen, Munksgaard.
- PIETRI, Susi (2004), *L'invention de Balzac: Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- PUJOL, Carlos (1974), *Balzac y "La Comedia Humana"*, Barcelona, Planeta.
- REY, Pierre-Louis (1979), *La Comédie Humaine: Balzac*, Paris, Hatier.

- SANTA, Angels (ed.), *Honoré de Balzac. Camins creuats I. Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida/Pagès Editors.
- SCHUEREWEGEN, Franc (2004), *Balzac, suite et fin*, Lyon, ENS Éditions.
- SERRES, Michel (1987), *L'Hermaphrodite: Sarrasine sculpteur; précédé de "Sarrasine" de Balzac*, Paris, Flammarion.
- TERRASSE-RIOU, Florence (2000), *Balzac, le roman de la communication: conversations, lettres, silences dans "La Comédie Humaine"*, Paris, Sedes.
- TORRES BODET, Jaime (1959), *Balzac*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VACHEY, Dominique (1984), *Balzac: La Comédie Humaine*, Fernand Nathan.
- VACHON, Stéphane (1992), *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac: Chronologie de la création balzacienne*, Paris, Presses du CNRS.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise & Michel VAN BREDERODE (dir.) (1981), *Balzac et "Les Parents Pauvres"*, Paris, CDU et SEDES.

Artículos en colectivos y revistas

- AMADOU, Robert (1965), "Balzac et Saint-Martin", *L'Année Balzacienne*, 35-59.
- AMBRIERE, Madeleine (1987), "Balzac: Du réel à l'imaginaire, le document et ses métamorphoses" in Raymonde Debray-Genette & Jacques Neefs (eds.), *Romans d'archives*, Lille, Presses Universitaires, 11-37.
- BARDÈCHE, Maurice (1960), "Autour des *Études philosophiques*", *L'Année Balzacienne*, 109-124.
- BARON, Anne-Marie (1998-1999), "Avant-propos", *L'École des lettres second cycle*, 13, 3-17.
- BERTHIER, Patrick (1997), "La présence de l'Espagne dans la presse française des années 1830 (autour de Balzac)" in Angels Santa (ed.), *Honoré de Balzac. Camins creuats I. Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida/Pagès Editors, 13-38.
- BERTHIER, Patrick (2000), "Pierrette de Balzac: Scène de la vie de province" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (ed.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 97-110.
- BERTHIER, Philippe (1992), "Du côté de Sodome" in Philippe Berthier, *Figures du fantasme: un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 29-61.
- BERTHIER, Philippe (1992), "Le désir, le désert" in Philippe Berthier, *Figures du fantasme: un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 75-85.
- BOUTEILLER, Marcelle (1978), "La croyance aux sorciers chez Stendhal et chez Balzac" in Alain Chantreau (comp.), *Stendhal et Balzac: La province dans le roman. Actes du VIII^e Congrès International Stendhalien (Nantes, 27-29 mai 1971)*, Nantes, 203-207.
- BOYER, Régis (1999), "Balzac et l'illumination notamment swedenborgien", *L'Année Balzacienne*, I, 61-74.

- BUTOR, Michel (1998), "Trois nouvelles espagnoles de Balzac", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 13, 219-251.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 a), "L'ascension de monsieur Grandet" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 111-125.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 b), "Balzac en Touraine" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 105-110.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 c), "L'ascension de monsieur Grandet" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 111-125.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 d), "Le festin de l'araignée: Cheminements de la création balzacienne" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 127-138.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 e), "Quand Balzac affronte Eugène Sue (Introduction à *La Cousine Bette*)", in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 139-152.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 f), "Le témoignage historique de Balzac", in Pierre-Georges Castex en Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 153-167.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 g), "Baudelaire et Balzac", in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 251-265.
- CITRON, Pierre (1972), "Interprétation de *Sarrasine*", *L'Année Balzacienne*, 81-95.
- DÍAZ, José Luis (1981), "Destins du Deux: Oxymore, ironie, répétition dans les *Parents Pauvres*", in Françoise Van Rossum-Guyon & Michel Van Brederode (dir.), *Balzac et "Les Parents Pauvres"*, Paris, CDU et SEDES, 199-208.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle (2000), "Province et passé: La représentation de la Bretagne dans *Béatrix*" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (ed.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 83-96.
- FELMAN, Shoshana (1978), "Folie et discours chez Balzac: *L'Illustré Gaudissart*" in Alain Chantreau (comp.), *Stendhal et Balzac: La province dans le roman. Actes du VIII^e Congrès International Stendhalien (Nantes, 27-29 mai 1971)*, Nantes, 175-184.
- GOBINEAU, Arthur (1999), "Essais de critique. Esther, Splendeurs et misères des courtisanes, par M. de Balzac" (*Le Commerce*, 29 octobre 1844) in Lise Dumasy (ed.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 87-94.
- HENRY, Alain & Hilde OLRİK (1981), "Deux jumeaux de sexe différent..." in Françoise Van Rossum-Guyon & Michel Van Brederode (dirs.), *Balzac et "Les Parents Pauvres"*, Paris, CDU et SEDES, 209-213.
- JUIN, Hubert (1977), "Le grand amour d'Honoré de Balzac", *Magazine Littéraire*, 120, janvier.
- LABOURET, Mireille (1994), "La femme sauvage et la petite maîtresse: une lecture symbolique de la faute dans « *Adieu* »" in *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, Narr, 149-162.
- LEFEBVRE, Anne-Marie (1997), "Balzac et les médecins du dix-huitième siècle. De l'alchimie à l'énergie vitale: le rôle des théories médicales du XVIII^e siècle dans l'élaboration de l'énergétique balzacienne", *L'Année Balzacienne*, 193-219.

- LOGET, Sylvaine (1994-95), "Le Mythe de l'Androgyne dans *Porporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez et dans *Sarrasine* de Balzac", *Recherches sur l'imaginaire (Les mythes de l'ogre et de l'androgyne)*, 31, 187-199.
- L. R. (1999), "Revue littéraire. Œuvres de M. de Balzac" (*Le Constitutionnel*, 8 mai 1840) in Lise Dumasy (ed.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 50-54.
- L. R. (1999), "Revue littéraire. Œuvres de M. de Balzac" (*Le Constitutionnel*, 15 juin 1840) in Lise Dumasy (ed.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 55-61.
- MICHEL, Arlette (1999), "Le dieu de Balzac", *L'Année Balzacienne*, I, 105-116.
- MOLLIER, Jean-Yves (1997), "Balzac et les métiers du livre", en Àngels Santa (ed.), *Honoré de Balzac. Camins creuats I. Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida/Pagès Editors, 13-38.
- MOZET, Nicole (2000), "La province balzacienne confrontée au temps de la civilisation" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (ed.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 15-25.
- MUSTIERE, Philippe & Patrick NEE (1981), "De l'artiste et du pouvoir: L'Allemagne comme horizon mythique du Romantisme dans *Le cousin Pons*" in Françoise Van Rossum-Guyon & Michel Van Brederode (dirs.), *Balzac et "Les Parents Pauvres"*, Paris, CDU et SEDES, 47-59.
- PONCIN-BAR, Geneviève (1973), "La vision fantastique des personnages dans *La Comédie Humaine*", *L'Année Balzacienne*, 279-299.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Ruth (2006), "Balzac, una visió crítica y contemporánea del periodismo", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, 443-455.
- SANTA, ÀNGELS (1997), "Balzac y Martín du Gard" in Àngels Santa (ed.), *Honoré de Balzac. Camins creuats I. Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida/Pagès Editors, 13-38.
- SJODÉN, K.-E. (1966), "Remarques sur le « swedenborgisme » balzacien", *L'Année Balzacienne*, 33-45.
- SOLOMON, Natalie (2000), "De Paris à la province dans *Le Cabinet des Antiques* et dans *La Vieille Fille* ou le tribulations de la Restauration chez Balzac" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (ed.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 73-82.
- THÉRIEN, Michel (1979), "Métaphores animales et écriture balzacienne: Le portrait et la description", *L'Année Balzacienne*, 193-208.

Otros artículos en revistas

Le Courrier Balzacien

Léon Émery, « De Faust à *La Peau de Chagrin* », n° 3, février 1949, 43-46.

S. de Sacy, « *Ursule Mirouët* », n° 7, 133-137.

Pierre-Georges Castex, « *Falthurne*, présentation par Pierre-Georges Castex », n° 8-9, novembre 1950, 161-16.

Les Études Balzaciennes

Henri Evans, « Louis Lambert, Victor Cousin et l'éclectisme », n° 1, mars-juin 1951, 3-10.

Hugo von Hofmannsthal, « L'univers de *La Comédie Humaine* », n° 1, mars-juin 1951, 17-28.

Pierre Laubriet, « Influences chez Balzac : Swedenborg, Hoffmann », en *Les Études Balzaciennes*, n° 5-6, décembre 1958, 160-180.

Roger Pierrot, « Balzac vu par les siens en 1822 », n° 7, 249-250.

Jean Pommier, « Autour de la première édition de *Louis Lambert* », n° 8-9, octobre 1959, 301-315.

Pierre-Georges Castex, « Scrupules et défaillances du réalisme balzacien », n° 10, 395-403.

L'Année Balzacienne**1960:**

François Germain: « *L'Enfant maudit*: Esquisse d'une préhistoire ».

Jean Pommier: « Deux moments dans la genèse de *Louis Lambert* ».

1961:

Ginette Fainas: « Jules Janin inspirateur de Balzac: Une source inattendue de *Massimilla Doni* ».

Fernand Lotte: «Le « retour des personnages » dans *La Comédie Humaine*: Avantages et inconvénients du procédé ».

1962 :

Pierre-Georges Castex: « Balzac et Charles Nodier ».

Madeleine Fargeaud: « Les années d'apprentissage d'un grand homme de province ».

1963 :

Pierre Barbéris: « Les adieux du bachelier Horace de Saint-Aubin : Autour d'une page inédite ».

Bruce Tolley: « Les œuvres diverses de Balzac (1824-1831) : Essai d'inventaire critique ».

Anne-Marie Meininger: « *La femme abandonnée*, *L'auberge rouge* et *La duchesse d'Abrantès* ».

Madeleine Fargeaud: « Balzac et *Adam-le-Chercheur* ».

René Guise: « Balzac et Dante ».

Max Milner: « La poésie du mal chez Balzac ».

1964 :

Pierre Barbéris: « Les mystères de *La Dernière Fée* ».

Pierre Laubriet: « L'élaboration des personnages dans *César Birotteau* : Enseignements des épreuves corrigées ».

1965 :

Suzanne Bérard: « Une énigme balzacienne : la « spécialité ».

Paul Métadier: « Balzac précurseur de la caractérologie ».

1966 :

Arlette Michel: « Aspects « mystiques » des romans de jeunesse ».

1967 :

Pierre Citron: « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac ».

Jean-Pierre Barricelli: « Autour de *Gambara* ».

P.-J. Tremewan: « Balzac et Shakespeare ».

Lucienne Frappier-Mazur: « Espace et regard dans *La Comédie Humaine* ».

1968 :

Henri Gauthier: « *La Dissertation sur l'homme*. Texte inédit ».

François Van Laere: « *Les deux Béringheld* ou la préfiguration des *Études Philosophiques* ».

Pierre Barbéris: « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832) ».

Pierre Citron: « Le rêve asiatique de Balzac ».

1969 :

Jean-Luc Steinmetz: « L'eau dans *La Comédie Humaine* ».

François Bilodeau: « Espace et temps romanesques dans *La Peau de Chagrin* ».

Graham Falconer: « Le travail de style dans les révisions de *La Peau de Chagrin* ».

Martin Kanes: « Balzac et la psycholinguistique ».

Anne-Marie Meininger: « André Campi : Du *Centenaire* à *Une Ténébreuse Affaire* ».

1970 :

René Guise: « Balzac et l'étranger : Pour un renouveau des études comparatistes balzaciennes ».

Lucie Wanuffel: « La vision balzacienne de l'Allemagne (1829-1835) ».

Jacqueline Beck: « Balzac et Goethe ».

Lucie Wanuffel: « Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac (1829-1835) ».

René Guise: « Balzac, lecteur des *Élixirs du diable* ».

Marie-France Jamin: « Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann ».

Moïse Le Yaouanc: « Présence de « Melmoth » dans *La Comédie Humaine* ».

Geneviève Delattre: « De *Séraphita* à *La fille aux yeux d'or* ».

1971 :

Maurice Regard: « Balzac et Sade ».

Pierre Barbéris: « À propos du S/Z de Roland Barthes : Deux pas en avant, un pas en arrière ? ».

Michel Lichtlé: « L'aventure de Louis Lambert ».

Linda Rudich: « Une interprétation de *La Peau de Chagrin* ».

1972 :

Nicole Mozet: « La description de la Maison-Vauquer ».

Marguerite Drevon et Jeannine Guichardet: « Fameux sexorama ».

Jean-Louis Tritter: « Le sens du rythme dans les *Œuvres de Jeunesse* ».

1973 :

Richard Bornet: « La structure symbolique de *Séraphita* et le mythe de l'androgynie ».

Lucienne Frappier-Mazur: « Balzac et l'androgynie : Personnages, symboles et métaphores androgynes dans *La Comédie Humaine* ».

1974 :

Edmond Brua: « Influences schillériennes dans les romans de jeunesse de Balzac ».

Geneviève Poncin-Bar: « Aspects fantastiques de Paris dans les romans réalistes de Balzac ».

Albert Prioult: « Influences protestantes sur l'œuvre de Balzac ».

Jan O. Fischer: « Réalisme et "conception du monde" chez Balzac : Problème de méthode ».

1975 :

Moïse Le Yaouanc: « Les épreuves de *Melmoth Réconcilié*. Le cahier Schönburg-Hartenstein ».

Michel Erre: « Du discours féerique au langage du réel : Étude sur les formes de discours dans *La Dernière Fée* ».

1976 :

Maurice Bardèche: « Balzac et Flaubert ».

Léo Mazet: « Récit(s) dans le récit : L'échange du récit chez Balzac ».

Michel Nathan: « Les narrateurs du *Livre Mystique* ».

1977 :

Bernard Guyon: « Le « Don Juan » de Balzac ».

1978 :

André Vandegans: « *Jésus-Christ en Flandre*, Érasme et Ghelderode ».

A.-M. Bijaoui-Baron: « Origine et avenir d'un rôle balzacien : L'employé aux morts ».

Michel Erre: « *Le Centenaire* : un anti-roman noir ».

Thuong Vuong-Riddick: « La main blanche et *L'Auberge Rouge* : Le processus narratif dans *L'Auberge Rouge* ».

R. Amossy et E. Rosen: « *Melmoth Réconcilié* ou la parodie du conte fantastique ».

Hava Sussmann: « Balthazar Claes : Royauté et temporalité ».

1980 :

Jean-Luc Filoche: « *Le Chef-d'œuvre inconnu* : Peinture et connaissance ».

Philippe Mustière: « Guérande dans *Béatrix* ou l'extravagance du lieu balzacien ».

Françoise Van Rossum-Guyon: « Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple : *Le Curé de Village* ».

1981 :

René Guise: « Balzac et la presse de son temps ».

Roland Chollet: « Balzac journaliste : Le tournant de 1830 ».

Claudine Vercollier: « Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac ».

1982 :

Jean-Luc Steinmetz: « Balzac et Pétrus Borel ».

René Guise: « Balzac et la presse de son temps : Le romancier devant la critique féminine ».

Pierre Danger: « La castration dans *La Peau de Chagrin* ».

1983 :

Geneviève Delattre: « Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara* ».

Henri Gauthier: « Les essais philosophiques du jeune Balzac ».

Claude E. Bernard: « La problématique de l'« échange » dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac ».

1984 :

Roland Chollet: « Balzac et le *Feuilleton Littéraire* ».

René Guise: « Balzac et *Le Charivari* en 1837 ».

Michael Tilby: « À partir d'une allusion à Sterne dans *La Peau de Chagrin* ».

Catherine Nesci: « *Le Succube* ou l'itinéraire de Tours en Orient : Essai sur les lieux du poétique balzacien ».

Jeannine Guichardet: « Doublures historiques en scène parisienne ».

1985 :

Jeannine Guichardet: « Athanase Granson, corps tragique ».

Chantal Massol-Bedoin: « Secret et énigme dans *Le Curé de Village* ».

Juliette Frølich : « Le phénomène oral » : L'impact du conte dans le récit bref de Balzac ».

Arlette Michel: « Le pathétique balzacien dans *La Peau de Chagrin*, *Histoire des Treize* et *Le Père Goriot* ».

1986 :

Thierry Bodin: « Balzac et l'apprentissage du roman ».

André Lorant: « *Le Centenaire* ».

Jacques Neefs: « *Annette et le criminel* : crime, mort et réconciliation ».

Rose Fortassier: « Balzac et le démon du double dans *Le Père Goriot* ».

1987 :

Roland Chollet: « Du premier Balzac a la mort de Saint-Aubin : Quelques remarques sur un lecteur introuvable ».

Anne Camart-Nouvet: « Amour, masque et secret dans *Les Chouans* ».

Chantal Massol-Bedoin: « L'énigme de *Ferragus* : Du roman « noir » au roman réaliste ».

Pierre Larthomas: « Sur le style de Balzac ».

Anne-Marie Baron: « La technique du flash-back chez Balzac ».

1988 :

Jean-Hervé Donnard: « Balzac, lecteur de la Bible ».

Arlette Michel: « Balzac et la rhétorique : Modernité et tradition ».

Michaël Lastinger: « Narration et « point de vue » dans deux romans de Balzac : *La Peau de Chagrin* et *Le Lys dans la Vallée* ».

Evelyne Datta: « Le Père Goriot, alchimiste ».

1989 :

Anne-Marie Baron: « Statut et fonctions de l'observateur balzacien »

1990 :

Lise Quéffélec: « La figure du bourreau dans l'œuvre de Balzac ».

Eva Martonyi: « L'expression de la peur révolutionnaire dans *Le Centenaire* ».

Mireille Labouret: « Le sublime de la terreur dans *Les Chouans* et *Une ténébreuse affaire* ».

1991 :

Arlette Michel: « Le pouvoir féminin dans *La Comédie Humaine* ».

Anne-Marie Baron: « Le rêve balzacien : Théorie et mise en œuvre ».

Renée de Smirnoff: « Balzac peintre de l'instant ».

1992 :

André Lorant: « Un jeune européen romantique : Honoré de Balzac ».

Maurice Ménard: « Balzac et Sterne ».

Mireille Labouret: « Honoré de Balzac lecteur du *Quichotte* ».
Pierre Brunel: « Orientations européennes dans *Sarrasine* ».
Max Andréoli: « L'Europe mythique de *La Comédie Humaine* ».
Anne-Marie Baron: « Europe et Asie, le pouvoir évocatoire de deux noms ».
Juliette Frølich: « L'ange au pays des neiges : *Séraphîta* ».

1993 :

François de Ziegler: « Balzac et Dostoïevski ».
Per Nykrog: « Peau de Chagrin – Peau d'Âne ».
Hirotoshi Maruyama: « Aux sources du *Centenaire* (I) ».
Nathalie Froger-Silva: « Entre mysticisme et matérialisme : *Maître Cornélius* ou les dangers du dogme ».
Adelaide Perilli: « La sirène et l'imaginaire dans *Ferragus* ».
Catherine Perry: « *La Fille aux yeux d'or* et la quête paradoxale de l'infini ».

1994 :

Max Andréoli: « Sublime et parodie dans les *Contes Drolatiques* de Balzac ».
Athanasé Voussaris: « Sur la *Lettre à Charles Nodier* ».

1995 :

Hirotoshi Maruyama: « Aux sources du *Centenaire* (II) ».
Marie Pinel : « Significations spirituelles de la mer dans *La Comédie Humaine* ».

1996 :

Anne-Marie Baron: « Artifices de mise en scène et art de l'illusion chez Balzac ».
Pierre Brunel: « Variations balzaciennes sur Don Juan ».
Jeannine Guichardet: « « Réserves » : Quelques exemples de suspens du texte balzacien à l'aube de *La Comédie Humaine* ».
Mireille Labouret: « Méphistophélès et l'androgynie : Les figures du pacte dans *Illusions perdues* ».
Anne-Marie Lefebvre: « De *Séraphîta* à *Spirite* : Le génie et l'ange ».
Max Milner: « Balzac et les paradis artificiels ».
Alan Raitt: « L'art de la narration dans *Ferragus* ».
Maurice Ménard: « Le style de la surcharge chez Balzac : L'enseignement des variantes ».
Arlette Michel: « À propos d'un paysage : présence de la beauté dans le roman balzacien ».
Jean-Louis Tritter: « Questions de grammaire dans Balzac ».

1997 :

Anne-Marie Lefebvre: « Fleurs du mal balzaciennes ».
Danielle Dupuis: « Le pathétique balzacien ou l'héritage du dix-huitième siècle ».
Thierry Bodin: « Autour d'une critique de *La Peau de Chagrin* ».

Anne-Marie Baron: « Romans de jeunesse, genèse du roman : *La dernière fée*, roman originel ».
 Lucette Besson: « La figure du père dans les œuvres de jeunesse de Balzac ».
 Éric Bordas: « Écriture frénétique, écriture drolatique dans *L'héritière de Birague* ».

1998 :

René-Alexandre Courteix: « La vision de l'église catholique dans *Une ténébreuse affaire* ».
 Maurice Ménard: « *Le vicaire des Ardennes* : Un roman de la curiosité ».
 Stéphane Vachon: « Du nouveau sur Balzac : L'écho des romans de jeunesse ».
 Anne-Marie Lefebvre: « Le rouge et le noir dans *La Peau de Chagrin* ».
 Jacques-David Ebguy: « Le récit comme vision : Balzac voyant dans *Facino Cane* ».

1999 (I) :

Madeleine Ambrière: « Lire Balzac en l'an 2000 ».
 Jean-Christophe Abramovici: « Cronos écrivain : Jeunesse et vieillesse dans les *Contes Drolatiques* ».
 Allan H. Pasco: « *Les Proscrits* et l'unité du *Livre Mystique* ».
 Max Andréoli: « Balzac philosophe ? ».
 Ouven Heathcote: « Nécessité et gratuité de la violence chez Balzac : *Z. Marcas* ».
 Jean-Yves Tadié: « Balzac ou la mémoire qui tue ».
 Jacques Noiray: « Images de la machine et imaginaire de la femme chez Balzac ».
 André Vanoncini: « De *Zadig* à *Maître Cornélius* : Le récit policier en gestation ».
 Danielle Dupuis: « Dérision du pathétique et pathétique de la dérision ».
 Éric Bordas: « Pratiques balzaciennes de la digression ».

1999 (II) :

Takao Kashiwagi: « La poétique balzacienne dans *Facino Cane* ».
 Gérald Antoine: « Un champ d'étude largement ouvert : Le style de Balzac ».

2000 :

José-Luis Diaz: « Portrait de Balzac en écrivain romantique : Le Balzac de Davin (1834-1835) ».
 Danielle Dupuis: « Romantisme ou classicisme ? L'image pathétique dans les « Scènes de la vie de province » ».
 Tim Farrant: « Balzac et le mélange des genres ».
 Willi Jung: « *L'Auberge Rouge* et la vision balzacienne de la Rhénanie ».
 André Vanoncini: « Le sauvage dans *La Comédie Humaine* ».
 Véronique Bui: « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* ».

2001 :

Pierre Brunel: « Le sublime et le grotesque chez Balzac : L'exemple du *Père Goriot* ».
 Pierre Loubier: « Balzac et le flâneur ».

Régine Borderie: « Le corps de la philosophie : *La Peau de Chagrin* ».

2002 :

Colin Smethurst: « De Java à Kiew : Le moi du voyageur ».

2003 :

Lucette Besson: « L'eau de mort ou le thème de la noyade chez Balzac ».

Le Courrier Balzacien

Fr. Bruno de Senneville, « Balzac et l'expérience religieuse », n° 12, juillet 1982, 5-20.

Lucette Besson, « Le décapité de Montyrat », n° 29, 4^e trimestre 1987, 5-14.

Bertrand Hourcade, « L'Ange et la Bette : Métaphores animales et religieuses dans *La Cousine Bette* », n° 30, 1^{er} trimestre 1988, 3-10.

Georges Ageon, « Vouloir, Pouvoir, Savoir... Trois mots-clés de l'œuvre balzacienne », n° 31, 2^e trimestre 1988, 4-8.

Jules Barbey d'Aureville, « Le centenaire de Barbey d'Aureville », n° 35, 2^e trimestre 1989, 32-38.

André Bourin, « À propos de *Sarrasine*. Entretien avec Michel Serres », n° 39, 2^e trimestre 1990, 3-17.

Anne-Marie Baron, « De Lord R'hoone à Louis Lambert », n° 54, 1^{er} trimestre 1994, 3-9.

Pierre-Georges Castex, « Les romans de jeunesse de Balzac », n° 62, 1^{er} trimestre 1996, 17-30.

« Autour des *Contes Bruns* », n° 73, 4^e trimestre 1998, 33-37.

Stéphane Vachon, « Du Balzac jugé par la critique au Balzac critique littéraire », n° 80, 3^e trimestre 2000, 3-9.

Paul Denis, « Le mal-être dépressif envisagé à partir de *La Peau de Chagrin* de Balzac », n° 82, 1^{er} trimestre 2001, 3-13.

Véra Miltchina, « Quel Sterne, quel âne ? », n° 86, 1^{er} trimestre 2002, 19.

Anne-Marie Baron, « Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire », n° 88, 3^e trimestre 2002, 3-17.

Marie-Bénédicte Diethelm, « Walter Scott et le jeune Balzac », n° 90, 1^{er} trimestre 2003, 3-35.

Acta Universitatis Wratislaviensis

Mieczysława Sekrecka, « Balzac et l'occultisme », n° 82, Wrocław 1968.

Aries

Frédéric Monneyron, « L'imaginaire androgyne d'Honoré de Balzac à Virginia Woolf », n° 8, décembre 1988, 87-90.

Balzac and the Nineteenth Century

Moïse Le Yaouanc, *Melmoth* et les romans du jeune Balzac, Leicester University Press, 1972, 35-45.
Anthony R. Pugh, Interpretation of the *contes philosophiques*, Leicester University Press, 1972, 47-56.

Bulletin de la Société Théophile Gautier

Alain Montandon, « Gautier et Balzac : À propos de *La Morte Amoureuse* », 1993, n° 15, tome I, 263-286.

Cahiers de l'Association Internationale des études françaises

Wayne Conner, « Les titres de Balzac », n° 15, 1963, 283-294.
K.-E. Sjöden, « Balzac et Swedenborg », n° 15, 1963, 295-307.

Cahiers du CRIC

Marie-Cécile Guhl, « Lieux et figures de la peur dans *La Fille aux yeux d'or*. Essai de lecture psycho-mythique », n° 6, novembre 1991, 23-58.

Degrés - Revue de synthèse à orientation semiologique

Ruth Amossy, Elisheva Rosen, « L'au-delà de la « représentation » fantastique : le mot d'esprit et le cliché dans *Melmoth Réconcilié* », n° 16, hiver 1978, 1-18.

De la palette à l'écritoire

Jeannine Guichardet, « *Le Chef-d'œuvre inconnu* : Sphinx et Chimère », (tome I), Nantes, Joca Seria, 1997, 151-165.

Equinoxe. Revue internationale d'études françaises

Takao Kashiwagi, « Le cimetière parisien et le destin des héros romantiques -un essai sur le topique du romantisme- », n° 10, printemps 1993, 41-52.

Études Canadiennes

Lise Morin, « De la nouvelle fantastique au roman fantastique », n° 40, 1996, 17-28.

Études de Lettres

Jean-Luc Seylaz, « Réflexions sur *Gobseck* », n° 4, octobre-décembre 1968, 295-310.

Études Françaises

Michel Condé, « Frontières de l'inconscient en littérature », 27, 2, 1991.

Europe

- Patrice Bousset, « Splendeurs et misères du Paris de Balzac », n° 55-56, juillet-août 1950, 42-53.
 André Wurmser, « La Comédie Inhumaine », n° 55-56, juillet-août 1950, 104-124.
 Jack Lindsay, « Grande-Bretagne : Balzac, Scott, Dickens », n° 55-56, juillet-août 1950, 125-129.
 A. Ivachtchenko, « Balzac et les écrivains russes », n° 55-56, juillet-août 1950, 217-219.
 Pierre Citron, « Les affreux du miroir », n° 429-430, janvier-février 1965, 94-104.
 Henri Baudin, Jean-Baptiste Baronian, « S.F. et Fantastique », n° 580-581, août-septembre 1977, 83-96.
 Jean Molino, « Trois modèles d'analyse du fantastique », n° 611, mars 1980, 12-26.
 R. Bozzetto, A. Chareyre-Méjan, P. et R. Pujade, « Penser le fantastique », n° 611, mars 1980, 26-31.
 Jean Molino, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », n° 611, mars 1980, 32-41.
 Maurice Levy, « Gothique et fantastique », n° 611, mars 1980, 41-48.
 René Quinsat, « Réalisme et fantastique balzaciens », n° 611, mars 1980, 49-56.
 Roger Bozzetto, « Le fantastique moderne », en *Europe*, n° 611, mars 1980, 57-64.
 Jacques Goimard, « Itinéraire d'un fantastiqueur : Lovecraft entre l'en-deçà et l'au-delà », n° 611, mars 1980, 115-122.
 Jean Arrouye, « L'illustration fantastique », n° 611, mars 1980, 123-136.
 Richard D. Nolane, « Vingt romans fantastiques », n° 611, mars 1980, 148-149.
 Pierre Paraf, « Charles Nodier, le parrain », n° 614-615, juin-juillet 1980, 3-7.
 Roger Bozzetto, « Nodier et la théorie du fantastique », n° 614-615, juin-juillet 1980, 70
 Roger Bozzetto, « Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique », n° 643-644, 1982, 101-110.
 Maurice Lévy, « Le roman gothique, genre anglais », n° 659, mars 1984, 5-13.

French Forum

- Thomas Pavel, « Energie et Illusion : sur les protagonistes de *Sarrasine* », n° 21, 1996, 301-318.

French Literature Series

- William A. Mould, « Le rêve et le crime dans *L'Auberge Rouge* de Balzac et *La Fée aux Miettes* de Nodier », en *French Literature Series* : « *The French Short Story* », vol. II, 1975.

Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires

- Isabelle Durand-Le Guern, « Réécritures de Walter Scott par les romantiques français », Publications de l'Université de Rouen, 1999, 277-283.

Hommage au Doyen E. Gros

- Kurt Wais, « Autour du conflit de l'art et de la vie : Résonances hoffmannesques dans l'œuvre de Balzac », GAP, 1959, 219-234.

La Licorne

Lucien Vinciguerra, « Suite de rétrécissements et circuits de la vérité dans *La Peau de Chagrin* », n° 47, 1998, 179-197.

L'École des lettres II

Isabelle Bernard, « Paris au temps de Balzac (I) », n° 5, 1993-1994, 1-42.

Isabelle Bernard, « Paris au temps de Balzac (III) », n° 9, 1993-1994, 55-79.

Véronique Bartoli-Anglard, « L'art et l'idéal dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », n° 10, 1993-1994, 21-44.

Sylvie Ducas-Spaës, « De la lecture à l'écriture de récits fantastiques », n° 12, 1993-1994, 67-97.

Anne-Marie Baron, « Don Juan entre le cercle et le miroir », n° 2, 1994-1995, 3-7.

Jean Pierre Aubrit, « Honoré de Balzac : « Et dès lors, il devint Don Juan ! », n° 2, 1994-1995, 25-35.

Jean Pierre Aubrit, « Quatre visages romantiques de Don Juan », n° 2, 1994-1995, 37-43.

Anne-Marie Baron, « *L'Élixir de longue vie* ou Don Juan parricide », n° 2, 1994-1995, 45-48.

Isabelle Bernard, « Paris au temps de Balzac (IV) », n° 12, 1994-1995, 23-35.

Isabelle Bernard, « Paris au temps de Balzac (V) », n° 13, 1994-1995, 61-81.

L'École des lettres. Second cycle

Stéphane Vachon, « Balzac nouvellier », 1998-1999, n° 13, 19-28.

Les Cahiers du GERF

Jean Marigny, « Réflexions autour de la notion de fantastique », n° 1, 1987, 7-20.

Françoise Létoublon, « Le fantastique avant la lettre », n° 1, 1987, 47-73.

Max Duperray, « The Monk de Lewis, Fantastique et Mélodrame », n° 1, 1987, 75-86.

F. Épée, « L'avant-fiction des histoires prodigieuses (1954) », n° 2, 1989, 1-21.

O. Joguín, « Énonciation et fantastique chez Maupassant : Les degrés de la méditation fantastique », n° 2, 1989, 23-44.

J. Finné, « De deux transformations narratives des récits de vampires, des origines à 1985 », n° 2, 1989, 45-60.

D. Bougnoux, « Le fantôme de la Psychanalyse », n° 2, 1989, 61-84.

D. Bonnacase, « La pensée noire de Shakespeare : Monstre et abjection dans *Macbeth* », n° 2, 1989, 171-188.

J.-C. Pichon, « Une grande machine littéraire : Le Graal, l'Alchimie et la Forme Vide », n° 3, 1990, 35-78.

Odile, Joguín, « Prestiges et pouvoirs de l'étranger dans les contes fantastiques d'Edgar Poe », n° 4, 1993, 21-35.

Claude Ambroise, « Du corps fantastique dans la *Divina Commedia* », n° 5, 1998, 11-30.

Mercedes Montoro Araque, « De l'inertie corporelle à la vivification de la pierre : l'unité du « corps fantastique » féminin chez Théophile Gautier », n° 5, 1998, 79-80.

Jacques Finné, « Deux cœurs de pierre : *La Vénus d'Ille*, de Prosper Mérimée et *La Malvenue*, de Claude Seignolle », n° 5, 1998, 81-88.

« Gynophobia : La peur du féminin dans le récit fantastique », n° 6, 1999, 81-97.

Sophie Didier, « Vertige de l'hybride et attraction du gouffre », n° 7, 2000, 31-43.

Delphine Lespinasse, « De l'hybridité temporelle en littérature fantastique », n° 7, 2000, 104-113.

H.Greven-Borde, « Ésotérisme, exotérisme: Poétique du récit initiatique », n° 10, 229-247.

B. Terramorsi, « Notes sur le fantastique et l'ésotérisme », n° 10, 249-265.

Iris-Les Cahiers du GERF

Roger Bozzetto, « Fantastique, religion, science-fiction et horreur moderne », hiver 2001-2002, n° 22, 69-78.

Stefano Lazzarin, « La séduction du sacré : À propos de l'influence des théories du sacré sur les théories du fantastiques au XX^e siècle », hiver 2001-2002, n° 22, 95-119.

Nathalie Prince, « Il n'est pas bon que l'homme soit seul (*Genèse*, II, 18) », hiver 2001-2002, n° 22, 167-185.

Mélaz Yakouben, « Les défunts au secours des vivants », hiver 2001-2002, n° 22, 187-197.

Jean Lacroix, « Narcissisme patriotique et fantastique des superstitions de la religiosité dans la *Narcisa* (1818) de C. T. Fores », hiver 2001-2002, n° 22, 261-276.

Les lettres romanes

Georges Jacques, « *Les Lys dans la Vallée* roman éducatif et ésotérique », tomo 25, n° 4, novembre 1971, 358-389.

Georges Jacques, « *Les Lys dans la Vallée* roman éducatif et ésotérique (suite) », tomo 26, n° 1, février 1972, 3-43.

Jean Homayoun Mazahéri, « La conversion du Dr. Minoret dans *Ursule Mirouët* de Balzac », tomo 55, n° 1-2, 2001, 53-66.

L'Icosathèque (Paris)

Jean Bessière, « Le fantastique littérature d'exception, littérature de la libre distribution, de l'expression et de l'exprimé à partir de Borges et de Cazotte », n° 21, 2002, 225-243.

L'Information Littéraire

Henri Gauthier, « L'Homme intérieur dans la vision de Balzac », mai-juin 1974, 113-115.

Littérature

Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », n° 2, mai 1971, 103-118.

Shoshana Felman, « Folie et discours chez Balzac : *L'Illustre Gaudissart* », n° 5, fév. 1972, 34-44.

Michel Nathan, « La droite et la courbe: Unité et cohérence de *Séraphîta* », n° 5, fév. 1972, 45-57.

Jean Verrier, « Le récit réfléchi », n° 5, fév. 1972, 58-68.

Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier) », n° 8, déc. 1972, 3-23.

Bernard Mérigot, « L'inquiétante étrangeté : Note sur l'Unheimliche », n° 8, déc. 1972, 100-106.

Patrick Imbert, « Sémiostyle : La description chez Balzac, Flaubert et Zola », n° 38, mai 1980, 106-128.

***Littérature et Nation*, « Balzac »**

Gisèle Séginger, « La poétique du mystère : Balzac et Barbey d'Aurevilly », n° 17, 1997, 43-58.

Littératures

Alain Montandon, « Amours fantastiques », n° 27, automne 1992, 131-142.

Magazine Littéraire

Hubet Juin, « Les chemins du fantastique français », n° 66, 1972, 9-16.

Pierre-André Toutain, « Le roman gothique anglais », n° 66, 1972, 17-19.

P.-A.T, « Allemagne : d'Achim d'Arnim aux contes d'Hoffmann », n° 66, 1972, 20-23.

Jean-Baptiste Baronian, « Les dix années noires de Balzac », n° 120, janvier 1977, 20-21.

Nicole Mozet, « Goriot, pélican ou vampire ? », n° 267-268, juillet-août 1989, 27-30.

Pierre Citron, « Honoré de Balzac : Scènes d'un visionnaire », n° 332, mai 1995, 32-35.

Nineteenth-Century French Studies

Andrew F. Campagna, « Le journalisme et la vente de l'âme chez Balzac : Signes/signatures/significations », Spring-Summer 1981, vol. 9, n° 3 y 4, 175-184.

Claude E. Bernard, « À propos de *La Peau de Chagrin* d'Honoré de Balzac : Comment le sens vient au texte », Spring-Summer 1982, 244-267.

Paul Perron, « Désir du sujet/Sujet du désir : *Melmoth Réconcilié* », Fall-Winter 1983-1984, 36-53.

Carine Bourget, « Fantastique, allégorie et ironie dans *La Peau de Chagrin* », Fall-Winter 1995-1996, vol. 24, n° 1 y 2, 74-83.

Nouvelle Revue Française

André Pieyre de Mandiargues, « Le supplice de la peau », mai 1966, n° 161, 930-937.

Camille Dumoulié, « Des signes d'inquiétante étrangeté », janvier 1994, n° 493, 71-79.

Camille Dumoulié, « Des signes d'inquiétante étrangeté (fin) », mars 1994, n° 494, 102-110.

Quebec Français

Aurélien Boivin, « Le conte surnaturel au XIX^e siècle », n° 5, mai 1983, 34-39.

Jean Fabre, « Du fantastique... », n° 5, mai 1983, 40-44.

Recherches et Travaux

Jacques Chocheyras, « L'incipit de *La Peau de Chagrin* : La Rouge, la Noire et la Veuve », n° 38, 1990, 27-37.

Pierre Glaudes, « Le tournebroche et l'ostensoir : L'imaginaire de la crise dans *La Peau de Chagrin* », n° 38, 1990, 39-64.

Jean Guillet, « Capraja et Cataneo, les « fous de musique », dans *Massimilia Doni* de Balzac », n° 38, 1990, 73-87.

Recherches sur l'imaginaire

Christian Vogels, « *La Peau de Chagrin* d'Honoré de Balzac : Analyse durandienne », n° 20, 1990, 459-474.

Sylvaine Loget, « Le Mythe de l'Androgyne dans *Proporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez et dans *Sarrasine* de Balzac », n° 31, 1994-1995, 187-199.

Revue belge de philologie et d'histoire

Jean Herman, « Le *Don Juan* d'E.T.A. Hoffmann et le frisson du fantastique », en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1998, vol 76, n° 3, 667-678.

Revue de Littérature Comparée

Bruce Tolley, « The source of Balzac's *Élixir de Longue Vie* », 1963, n° 1, 91-97.

A. Carey Taylor, « Balzac et les romanciers scandinaves », 1964, n° 2, 203-237.

M. Hayward, « Supercherie et hallucination : *La Peau de Chagrin*. Balzac orientaliste et mesmérien », 1982, n° 4, 437-456.

Revue de l'Université de Bruxelles

Maurice-Jean Lefebvre, « Deux aspects de l'imaginal : le fantastique et les « Visions » », 1971, n° 2-3, 166-181.

Revue des deux mondes

Duc d'Harcourt, « Balzac et sa croyance aux forces invisibles », février 1987, 308-314.

Revue des Langues Romanes

Francis Dubost, « « Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique... » : Remarques sur la naissance du concept », 1997, tome 101, n° 2, 3-21.

Revue de littérature comparée

Henri David, « Balzac italianisant. Autour de *Sarrasine* », 1933, n° 13, 457-464.

Revue des Lettres Modernes

Charles Dédéyan, « Le faustisme romantique de Balzac », 1958, n° 39, vol. V, 329-392.

Revue des Sciences humaines

- J.-C. Fizaine, « Génie et Folie dans *Louis Lambert, Gambarà et Massimilla Doni* », Tome XLVII, n° 175, juillet-septembre 1979, 61-75.
- Jeannine Guichardet, « Balzac et le conte de fées (quelques éléments de réflexion) », Tome XLVII, n° 175, juillet-septembre 1979, 111-121.
- Anne Élaïne Cliche, « Le diable au corps ou Le miroir de la Comédie », n° 234, avril-juin 1994, 53-70.
- Gwenhaël Ponnau, « La griffe et les oripeaux du diable (fantastique et démonomanie) », n° 234, avril-juin 1994, 85-96.
- Jacques Chabot, « Un don Juan pour rire », n° 270, avril-juin 2003, 73-86.

Rhétorique. Michigan Romance Studies

- Henri Mitterand, « Figures de la description balzacienne », XIII, 1993, 23-41.

RHLF

- Marcel Bouteron, « L'inscription de *La Peau de Chagrin* et l'orientaliste Joseph de Hammer », 1950, n° 2, 160-167.
- Bernard Guyon, « Balzac et le mystère de la création littéraire », 1950, n° 2, 168-191.
- Henri Evans, « La pathologie de Louis Lambert: Balzac aliéniste », 1950, n° 2, 249-255.
- Moïse Le Yaouanc, « Une scène balzacienne: la visite de Raphaël au naturaliste Lavrille », 1950, n° 2, 280-290.
- Jean Pommier, « Genèse du premier *Louis Lambert* », 1953, n° 4, 484-495.
- Pierre Barbéris, « La pensée de Balzac: Histoire et structures », 1967, n° 1, 18-54.
- Daniel Sangsue, « Nodier et le commerce des vampires », 1998, n° 2, 231-245.
- Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », 2002, n° 5, 829-842.

Rivista di Storia e Letteratura Religiosa

- Max Milner, « Les anges sont-ils blancs ? Réflexions sur l'ange balzacien », 1993, anno XXIX, n° 2, 341-356.

Roman

- G. O. Châteaureynaud, « Le fantastique malentendu », n° 13, décembre 1985, 7-10.
- François Couptry, « Le nez, l'écharpe et le diable (Extraits du Roman de Mise en scène) », n° 13, décembre 1985, 26-37.
- François Couptry, « Les Nègres Blancs ou les fausses oppositions. Entretien avec Gérard Klein », n° 13, décembre 1985, 38-46.
- Jean-Pierre Enard, « Fente à Tics ou Fends, T'astiques ? », n° 13, décembre 1985, 64-64.
- Rafael Pividal, « Le pouvoir du Fantastique », n° 13, décembre 1985, 85-89.

Jacques Goimard, « Le fantastique dans *Roman* », n° 13, décembre 1985, 138-150.

Romance Notes

Josée S. J. Lauersdorf, « Les métamorphoses de Castanier dans *Melmoth Réconcilié* de Balzac », vol. XXXV, n° 2, winter 1994, 205-214.

Romantisme

Max Milner, « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », n° 11, 1976, 55-67.

Madeleine Ambrière, « Balzac et l'énergie », n° 46, 1984-4, 43-48. Arlette Michel, « La poétique balzacienne de l'énergie », n° 46, 1984-4, 49-59.

Yvonne Bargues-Rollins, « Une « danse macabre » : du fantastique au grotesque dans la *Peau de Chagrin* », n° 48, 1985-2, 33-46.

Chantal Massol-Bédoin : « L'artiste ou l'imposture : Le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », n° 54, 1986-4, 44-57.

Michel Condé, « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », n° 83, 1994-1, 49-58.

Michel Lantelme, « Anticipation et fiction : *La Peau de Chagrin* », n° 95, 1997-1, 29-38.

Serge Zenkine, « Être poli avec l'au-delà », n° 96, 1997-2, 59-69.

Andreas Gipper, « Le conte de fées aux temps de l'incroyance. Conflits épistémologiques dans les contes fantastiques de Charles Nodier », n° 123, 2004-1, 83-94.

TLE

Marc Lony, « L'Effet "Peau de Chagrin" », 15, 1997, 81-102.

Travaux de linguistique et de littérature

Roxane Eminescu, « Le Fantastique », XI, 2 (1973), 203-215.

3. Balzac y lo fantástico

Monografías

AMBLARD, Marie-Claude (1972), *L'œuvre fantastique de Balzac: Sources et Philosophie*, Paris, Didier.

AMBRIÈRE, Madeleine (1998), *Au soleil du Romantisme: Quelques voyageurs de l'infini*, Paris, Presses Universitaires de France.

AMBRIÈRE, Madeleine (1999), *Balzac et la recherche de l'Absolu*, Paris, Quadrige/PUF, 1968.

BÉGUIN, Albert (1965), *Balzac lu et relu*, Paris, Éditions du Seuil.

- BAYARD, Pierre (1978), *Balzac et le troc de l'imaginaire : Lecture de « La Peau de Chagrin »*, Paris, Lettres Modernes.
- BUTOR, Michel (1998), *Le Marchand et le Génie: Improvisations sur Balzac I*, Paris, Éditions de la Différence, coll. Les Essais.
- GUGLIELMETTI, Agnès (1978), *Feu et lumière dans "La Peau de Chagrin" de Balzac: Les réseaux symboliques du vocabulaire des sensations*, Paris, Lettres Modernes, coll. Archives des lettres modernes, 182.
- LEE, Scott (2002), *Traces de l'excès: Essai sur la nouvelle philosophie de Balzac*, Paris, Honoré Champion.
- MASSOL, Chantal (2006), *Une poétique de l'énigme : Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz.
- MURATA, Kyoko (2003), *Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Klincksieck.
- SCHAFFNER, Alain (1996), *Honoré de Balzac: La Peau de Chagrin*, Paris, Presses Universitaires de France.

Artículos en colectivos

- ANOLL, LÍDIA (2002), "Del Vautrin de Balzac al Vautrin de J. F. Carbó" in Francisco Lafarga, Concepción Palacios & Alfonso Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 205-218.
- ALONSO GARCÍA, Ana (2000), "De magos y alquimistas balzacianos" in Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita & M^a Carmen Molina Romero (coords.), *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000: Panorama littéraire et linguistique*, Granada, Universidad de Granada/APFUE, I, 23-32.
- BARON, Anne-Marie (1998), "Entre la toise du savant et le délire du fou" in Raymond Mahieu & Franc Schuerewegen (ed.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 159-165.
- BON, François, "Réinventer Balzac". Aparecido en abril de 1999 para el homenaje a Balzac del Neue Züricher Zeitung (<http://www.tierslivre.net/litt/balznzz.html>).
- BÉGUIN, Albert (1965), "Balzac visionnaire" in Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Éditions du Seuil, 27-137.
- CARAMASCHI, Enzo (1977), "Balzac, Histoire des Treize" in Enzo Caramaschi, *Voltaire, Mme. de Staël, Balzac*, Paris, Nizet, 235-242.
- CASTEX, Pierre-Georges (1966), "Introduction" in Honoré de Balzac, *Histoire des Treize: Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier, 3-38.
- GAILLARD, Françoise (1980), "L'effet Peau de Chagrin" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montreal, Didier, 213-230.
- GAILLARD, Françoise (1998), "Aux limites du genre : Melmoth Réconcilié" in Raymond Mahieu & Franc Schuerewegen (eds.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 121-132.

- GINÉ, Marta (1999), "El mito de Don Juan en la óptica fantástica francesa del siglo XIX: *L'Élixir de longue vie* y *Les âmes du purgatoire*" in Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, 179-190.
- GUICHARDET, Jeannine (1993), "Vautrin l'Enchanteur" in Simone Bernard-Griffiths & Jeannine Guichardet (eds.), *Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 22-23 novembre 1990*, Paris, Duffusion Les Belles Lettres, 61-75.
- GUICHARDET, Jeannine (2004), "Châteaux de contes en Balzac" in Pascale Auraix-Jonchière (ed.), «*Ô saisons, ô châteaux*». *Châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 113-123.
- GUISE, René (1994), "Le problème de Falthurne: Pour une nouvelle lecture du premier essai romanesque de Balzac" in René Guise, *Balzac*, Presses Universitaires de Nancy, 133-169.
- GUISE, René (1994), "Lire Le Sorcier" in René Guise, *Balzac*, Presses Universitaires de Nancy, 207-221.
- LASCAR, Alex (2004), "Châteaux maléfiques et mystérieux de Balzac à Georges Sand, de L'Héritière de Birague (1822) à Consuelo" in Pascale Auraix-Jonchière (ed.), «*Ô saisons, ô châteaux*». *Châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 183-198.
- LEDO, Jorge (2006), "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (I)", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 97-113.
- LEDO, Jorge (2007), "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (II y III)", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22, 135-166.
- LE HUENEN, Roland (1979), "Le personnage et son désir" in Claude Duchet (ed.), *Balzac et « La Peau de Chagrin »*, Paris, CDU et SEDES, 93-113.
- LE HUENEN, Roland (1980), "La sémiotique du corps dans *La Peau de Chagrin*: Le tout et le fragment" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montreal, Didier, 51-64.
- MOZET, Nicole (1979), "La Préface de l'édition originale: Une poétique de la transgression" in Claude Duchet (ed.), *Balzac et « La Peau de Chagrin »*, Paris, CDU et SEDES, 11-24.
- MOYAL, Gabriel (1980), "Position de l'énigme et la lecture de Maître Cornélius" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montreal, Didier, 163-169.
- MURA, Aline (1998), "Aux frontières du dicible" in Raymond Mahieu & Franc Schuerewegen (eds.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 153-158.
- NESCI, Catherine (1998), "L'œuvre de la mort" in Raymond Mahieu & Franc Schuerewegen (eds.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 143-151.
- PICON, Gaëtan (1965), "Préface" in Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Éditions du Seuil, 7-17.
- VANONCINI, André (1979), "La dissémination de l'objet fantastique" in Claude Duchet (ed.), *Balzac et « La Peau de Chagrin »*, Paris, CDU et SEDES, 61-77.

VERNOIS, Paul Vernois (1974), "Dynamique de l'invention dans *La Peau de Chagrin*" in *Le Réel et le texte*, Paris, Armand Colin, 183-196, coll. Études Romantiques.

III. Sobre relato breve

1. Monografías

- ALLUIN, Bernard & François SURAD (1991) (éds.), *La Nouvelle. Définitions. Transformations*, Lille, P.U.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1996), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1986), *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1995), *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- AMORES, Montserrat (1997), *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- AUBRIT, Jean Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1990), *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992), *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1993), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DELOFFRE, Frédéric (1967), *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier.
- EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.
- ENGEL, Vicent & Michel GUISSARD (dirs.) (1997), *La nouvelle en langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Ottignies, Quorum, I [Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001].
- EVARD, Franck (1997), *La nouvelle*, Paris, Seuil, coll. Memo.
- EZAMA GIL, ÁNGELES (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza.
- FRÖHLICHER, Peter & Georges Güntert (éds.) (1995), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang.
- GODENNE, René (1974), *La nouvelle française*, Paris, P.U.F.
- GODENNE, René (1985), *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Slatkine.
- GODENNE, René (1993), *Études sur la nouvelle française*, Genève, Honoré Champion.
- GODENNE, René (1995), *La Nouvelle*, Paris, Champion.
- GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F.

- GRATTON, Johnnie & Jean-Philippe IMBERT (dirs.) (1997), *La nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993), *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.
- La nouvelle du XVIIIe siècle à nos jours* (1975), Congrès de l'Association Internationale des Études françaises, Juillet 1973.
- LOUVEL, Liliane & Claudine VERLEY (1993), *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1993), *La novela corta murciana: crítica y sociología*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- MAUGHAM, W. Somerset (1998), *L'art de la nouvelle*, Mayenne, Éd. du Rocher.
- MESSINA, Simone (1996) (éd.), *La Forme brève*, Paris, Champion.
- OZWALD, Thierry (1996), *La nouvelle*, Paris, Hachette.
- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria*, Madrid, Gredos.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.) (2003), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (1986), *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Universidad de Granada.
- PAYFA, Jean François (1999), *L'Art de la nouvelle*, Gerpennes, Quorum.
- PELEGRIN, Benito (éd.), *Les formes brèves* (1984), Aix-en-Provence, Université de Provence.
- RETINGER, J. H. (1909), *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Bernard Grasset.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Francisco de Borja, *Historia del Cuento español (1800-1850)*, Tesis Doctoral, UNED, 2 vols.
- SERRA, Edelweis (1978), *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa.
- URDÍROZ, Nieves (1995), *La "nouvelle" en la historia literaria*, Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- ZAVALA, Lauro (comp.) (1993), *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

2. Artículos en colectivos y revistas

- ALFIL (1991), "El cuento/la nouvelle", Institut français d'Amérique latine, 8, febrero.
- BIOY CASARES, Adolfo (1993), "Acerca del cuento y la novela" in Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 41-47.
- CAMERO, Carmen (1987), "« Conte » y/o « nouvelle »": Problemas de denominación", *Estudios de lengua y literatura francesas*, 1, 23-28.
- CAMERO, Carmen (1990), "La nouvelle moderne", *Littératures*, 22.

- CHKLOVSKI, Victor (1965), "La Construction de la nouvelle et du roman" in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 170-196.
- CRUZ CASADO, Antonio (1994), "El cuento fantástico en España (1900-1936). (Notas de lectura)", *Anthropos*, 154/155, 24-31.
- DICK, Philip K. (1993), "Cuento y novela de ciencia ficción" in Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 333-338.
- Estudios de Lengua y Literatura francesas* (1987), "El cuento", Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1.
- ÉTIEMBLE, René (1975), "Problématique de la nouvelle", *Essais de Littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 220-236.
- ÉTIEMBLE René & Antonia FONNYI (1971), "Nouvelle", *Enncyclopaedia Universalis*, XI, 916-919.
- Études françaises* (1976), "Conte parlé, conte écrit", 12, 1-2.
- EZAMA, Ángeles (1994), "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", *Anthropos*, 154/155, 77-82.
- GODENNE, René (1997), "Un premier inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle: d'Eulalie de Rochester, vocontesse de ***, nouvelle vendéenne (1800) de Mme de La Serrie aux Contes de l'épée (1897) de M. De Brissay" in *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 323-376.
- GODENNE, René (2002), "Nouvel inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle. D'Atala (1801) au Livre de nouvelles (1898)", *Histoires littéraires*, 10 (<http://www.histoires-litteraires.org>).
- GOYET, Florence (1992), "Nouvelle et presse à la fin du XIXe siècle", *Littératures*, 26, 143-154.
- GUISSARD, MICHEL (1997), "Du fantastique à la mesure de la nouvelle", en Johnnie Gratton & Jean-Philippe Imbert (dir.), *La nouvelle, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 261-268.
- LITVAK, Lily (1994), "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", *Anthropos*, 154/155, 83-88.
- MASSOL, Jean-François (1990), "La nouvelle et le roman fleuve", *Poétique*, 81, 63-76.
- MONTFORT, Bruno (1992), "La nouvelle et son mode de publication", *Poétique*, 90, 153-170.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2001), "¿Una teoría del cuento literario?" in Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema, Zaragoza, Pórtico, 65-88.
- RAYMOND, Marcel (1964), "Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle" in *Vérité et poésie: études littéraires*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière.
- Revue de littérature comparée* (1976), "Problématique de la nouvelle", 4, octobre-décembre.
- Revue des deux mondes* (1994), "La nouvelle, c'est l'urgence", juillet-août.
- SHKLOVSKI, Victor (1965), "La construction de la nouvelle et du roman" in Tzvetan Todorov (éd.) *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 170-196.
- SIMONIN, Michel. "Nouvelle", *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, II, 1660-1663.
- TIBI, Pierre (1988), "La Nouvelle. Essai de définition d'un genre", *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 4, 7-62.

- TRANCÓN LAGUNAS, Monserrat (1992), "Periodismo y cuento fantástico en el Romanticismo español" in Gabriel Oliver & Helena Puigdomènech (coords.), *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, P.P.U., 425-431.
- TRANCÓN LAGUNAS, Monserrat (1995), "Lo fantástico como transgresión: el cuento fantástico en la prensa romántica madrileña" in Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López & Yolanda Vallejo Máiquez (eds.), *De la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. VI Encuentro: Juego, fiesta y transgresión*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 619-624.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (1997), "El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del siglo XIX (1818-1868)" in Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 19-30.
- VERNIER, France (1990), "La nouvelle: une intruse aux mains pleines" in *Mélanges à Jacques Body*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 197-204.
- VOISINE, Jacques (1992), "Le récit court, des Lumières au Romantisme (1760-1820)", *Revue de littérature comparée*, janvier-mars/mars-avril.

IV. Sobre narración, descripción, espacio, tiempo, personajes

1. Monografías

- BACHELARD, Gaston (1967), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BECKER, Colette et Jean-Louis CABANÈS (2001), *Le roman au XIX^e siècle: L'exposition du genre*, Ligugé, Bréal.
- BESSIÈRE, Jean (éd.) (1996), *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres Modernes, coll. Études Romanesques, 4.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOBES, María del Carmen (1993), *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- BORDAS, Éric (1997), *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BUTOR, Michel (1992), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel".
- CABANÈS, Jean-Louis (1991), *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 2 vols.
- CAILLOIS, Roger (1974), *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- COSSET, Evelyne (1990), *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola: Espace, temps, personnages*, Genève, Droz.
- DEMONT, Bernard (2005), *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant: Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion.

- DÉRUELLE, Aude (2004), *Balzac et la digression: une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
- DESCOTES, Maurice (1967), *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Minard.
- DJOURACHKOVITCH, Amélie & Yvan LECLERC (éds.) (2000), *Province-Paris: Topographie littéraire du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen.
- DUFIEF, Pierre-Jean (1994), *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, coll. Profil Littérature.
- DUMASY, Lise (éd.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- GALLOTTI, Jean (1964), *Le Paris des poètes et des romanciers*, Bruxelles, Éditions Meddens.
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación (2003), *Un espacio propio para la descripción literaria*, Barcelona, Octaedro.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIACCHETTI, Claudine (1993), *Maupassant, espaces du roman*, Genève, Librairie Droz.
- GOLLUT, Jean-Daniel (1993), *Conter les rêves : La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti.
- GRANDSAIGNE, Jean de (1981), *L'espace combraysien: Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Paris, Librairie Minard.
- HERNÁNDEZ, Francisco (1993), *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*, Universidad de Murcia.
- ISSACHAROFF, Michael (1976), *L'espace et la nouvelle: Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, Paris, José Corti.
- KRANOWSKI, Nathan (1968), *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MASSOL, Chantal (2006), *Une poétique de l'énigme : Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz.
- MITTÉRAND, Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MOZET, Nicole (1998), *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasme et idéologie*, Genève, Slatkine Reprints.
- MONBALLIN, Michèle (1987), *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
- PLACE-VERGHNES, Floriane (2005), *Jeux pragmatiques dans les Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Honoré Champion.
- POUILLON, Jean (1946), *Temps et roman*, Paris, Gallimard.
- POZUELO, José María (1988), *Teoría del lenguaje poético*, Madrid, Cátedra.
- PRADO, Javier del (1984), *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra.
- PRADO, Javier del, Juan BRAVO & Dolores PICAZO (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, coll. Monografías.
- ROMERA, José & al. (1993), *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral, UNED 1-3 jul. 1992*, Madrid, Visor.

- RUIZ PÉREZ, Pedro (1996), *El espacio de la escritura: En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang.
- SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul (1984), *Le roman noir français*, Paris, PUF.
- TACCA, Oscar (1989), *Las Voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- VEYSSIÈRE, Gérard (ed.) (1996), *Kaleidoscopis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris, L'Harmattan.
- WEISGERBER, Jean (1978), *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

2. Artículos en colectivos y revistas

- ALBERT GALERA, Josefina (1990), "Retórica del personaje y sentido (aplicación a un texto de Galdós)", in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, I, 109-118.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1963), "Cervantes, Balzac y la voz del narrador" in *Atlántida: Revista del pensamiento actual*, I, 6, 579-596 (publicado también en Biblioteca Virtual Cervantes, 2005).
- BARTHES, Roland (1977), "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Poétique du récit*, Paris, Seuil [Communications, 8, 1966].
- BERTHIER, Patrick (2000), "Pierrette de Balzac: Scène de la vie de province" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (éds.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 97-110.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1990), "Retórica de la descripción", in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, I, 289-297.
- CUESTA ABAD, José M. (1990), "Relaciones interactivas del narrador y los personajes en el diálogo", in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, I, 299-306.
- DIZ ASTRAY, Babila (1990), "Discurso del narrador/discurso del personaje: un aspecto de la relaciones narrador-lenguaje en el marco del relato", in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, I, 327-331.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle (2000), "Province et passé: La représentation de la Bretagne dans *Béatrix*" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (éds.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 83-96.

- GEORGE, Jocelyne (2000), "Paris province: Un mouvement du capital" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (éds.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 15-25.
- GLEIZE, Joële (1998), "Immenses détails. Le détail balzacien et son lecteur" in Raymond Mahieu & Franc Schuerewegen (éds.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 97-106.
- GUICHARDET, Jeannine (1986), "Un jeu de l'oie maléfique : L'espace parisien du Père Goriot", *L'Année Balzacienne*, 169-189.
- HERNÁNDEZ, Esther & Lina SIERRA (2004), "La ciudad de París, espacio geográfico y simbólico en André Breton y Jean Rhys" in Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 541-550.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005), "Sobre la figura mítica del doble en el relato fantástico desdoblado" in Catherine Desprès & al. (eds.), *Homenaje al profesor D. Francisco Javier Hernández*, Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid / APFUE, 345-356.
- IMBERT, Patrick (1980), "Le système de la description chez Balzac" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montreal, Didier, 19-27.
- LASCAR, Alex (2004), "Châteaux maléfiques et mystérieux de Balzac à Georges Sand, de L'Héritière de Birague (1822) à Consuelo" in Pascale Auraix-Jonchière (ed.), « Ô saisons, ô châteaux ». *Châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 183-198.
- LEGUEN, Brigitte (1990), "Descripción del cuerpo femenino en la novela del siglo XIX: Balzac y Stendhal" in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, II, 29-36.
- LE HUENEN, Roland (1980), "La sémiotique du corps dans *La Peau de Chagrin*: Le tout et le fragment" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 51-64.
- MAESTRO, Jesús G. (1990), "Algunas figuras de la expresión retórica del narrador en *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Aspecto o focalización, voz y niveles narrativos" in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, II, 93-100.
- MARIÑO ESPUELAS, Alicia (1990), "Retórica de la ironía: la ironía como signo de destrucción o de encubrimiento de lo fantástico en *Claire Lenoir*" in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, II, 115-123.
- MITTERAND, Henri (1980), "Formes et fonctions de l'espace dans le récit: *Ferragus* de Balzac" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 5-17.

- MOZET, Nicole (2000), "La province balzacienne confrontée au temps de la civilisation" in Amélie Djourachkovitch & Yvan LECLERC (éds.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 15-25.
- REAL, Elena (1998), "Quand Don Juan s'embourgeoise. Le personnage du séducteur dans le roman français du XIX^{ème} siècle" in Claude Benoit & Elena Real, *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 245-254.
- ROAS, David (1999), "Voces del otro lado: El fantasma en la narrativa fantástica" in Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 93-107.
- ROY, Fernand (1980), "Représentation et focalisation: Lecture de *Histoire des Treize*" in Roland Le Huenen & Paul Perron (dirs.), *Le roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montreal, Didier, 109-115.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1990), "Los metaniveles del texto literario (una aproximación retórica)" in *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes (Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, 5-7 de diciembre de 1988)*, Madrid, UNED, II, 375-383.
- SÉRIS, Christiane (1998), "Figures de la séduction chez quelques Don Juan romantiques" in Claude Benoit & Elena Real, *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 263-269.
- SIRVENT, Ángeles (1998), "En torno al espacio narrativo" in Ana María Holzbacher & M^a Pilar Suárez (eds.), *Reflexiones sobre la enseñanza de la literatura francesa. Tendencias y propuestas*, Universidad Autónoma de Madrid, 227-237.
- SOLOMON, Natalie (2000), "De Paris à la province dans *Le Cabinet des Antiques* et dans *La Vieille Fille* ou le tribulations de la Restauration chez Balzac" in Amélie Djourachkovitch & Yvan Leclerc (eds.), *Province-Paris: Topographies littéraires du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Rouen, 73-82.
- TRANCÓN LAGUNAS, Monserrat (1999), "La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo" in Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 147-159.
- TODOROV, Tzvetan (1966), "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8.

V. Sobre otros autores y siglo XIX

1. Monografías

- BERTHIER, Philippe (1997), *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 3 vols.
- BERTRAND JENNINGS, Chantal (1977), *L'Éros et la femme chez Zola: De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck.
- BONY, Jacques (1990), *Le récit novelesque*, Paris, Corti, 1990.
- BOULOS HAGE, Renée (1993), *La quête de l'Androgyne dans le récit fantastique du XIX^e siècle. Tome I: Du Symbole au Principe*, Paris, La Pensée Universelle.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (1998), *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz - Ilustrísimo Ayuntamiento de Cádiz.
- Charles Nodier. *Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)* (1981), Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres.
- COSSET, Evelyne (1990), *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola: Espace, temps, personnages*, Genève, Droz.
- G. CRUZ, Julia (1988), *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos.
- FLANDREYSY, Jeanne de (19?), *Essai sur la Femme et l'Amour dans la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie des Annales - Librairie Nilsson-Per Lamm, Successeur.
- GIACCHETTI, Claudine (1993), *Maupassant, espaces du roman*, Genève, Librairie Droz.
- HARTLAND, Reginald W. (1975), *Walter Scott et le roman « frénétique »*. Contribution à l'étude de sa fortune en France, Genève, Slatkine Reprints.
- KRANOWSKI, Nathan (1968), *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LAISNEY, Vincent (2002), *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré de Champion, 341-356.
- MONNEYRON, Frédéric & al. (1990), *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel.
- MONNEYRON, Frédéric (1994), *L'Androgyne romantique: Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG.
- MONNEYRON, Frédéric (1996), *L'Androgyne décadent: Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG.
- MONTANDON, Alain (éd.) (1987), *E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, décembre 1985*, Berne, Peter Lang.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (1986), *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PONT, Jaume (ed.) (2001), *El cuento español en el siglo XIX: Autores raros y olvidados*, Universitat de Lleida.
- PRIOLLAUD, Nicole (1983), *La Femme au XIX^e siècle*, Paris, Liana Levi/Sylvie Messinger.
- RANDOLPH, Donald (1966), *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- REY, Pierre-Louis (1993), *La littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- RICHARD, Jean-Pierre (1975), *El romanticismo en Francia*, Barcelona, Barral.
- RISCO SALANOVA, Cristina (1993), *Realismo y ficción en la narrativa fantástica de Prosper Mérimée*, Universidad de Valladolid.

- SANGSUE, Daniel (1987), *Le récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti.
- SAVALLE, Joseph (1981), *Travestis, métamorphoses, dédoublements: Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Minard.
- TOUBIN-MALINA, Catherine (1986), *Heurs et malheurs de la femme au XIX^e siècle: « Fécondité » d'Émile Zola*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- ZARAGOZA, Georges (dir.) (1998), *Nodier*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon.
- ZARAGOZA, Georges (1992), *Charles Nodier: Le dériseur sensé. Biographie*, Klincksieck.

2. Artículos en colectivos y revistas

- ALONSO, Ana (2003), "El tratamiento literario de la *extrañeza* psíquica. Los casos de dualismos y desdoblamientos en los *Contes d'au-delà* de Gaston Danville" in Concepción Palacios Bernal (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 25-51.
- ÁLVAREZ ORDÓÑEZ, Gema & F. César GUTIÉRREZ VIÑAYO (1994), "L'aventure réelle et fictive dans « Les contes fantastiques » de Théophile Gautier" in J. Bravo Castillo (ed.), *Actas del II Coloquio sobre los estudios de Filología Francesa en la universidad española*, Universidad de Castilla-La Mancha, 273-282.
- AMBLARD, Marie-Calude (1981), "Compléments aux bibliographies des œuvres de Nodier" in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 265-274.
- ANOLL, Lúdia (1998), "Le vieux Chagrin, de Jacques Poulin, ou le pouvoir d'un fantastique merveilleux", *Francofonía*, 7, 9-28.
- BLY, Peter A. (2001), "Más sobre la veta fantástica de Benito Pérez Galdós: Dos descripciones bélicas en la tercera serie de *Episodios Nacionales*" in María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: Homenaje a profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 139-151.
- BOZZETTO, Roger (1998), "Nodier: Un fantastique de rêve" in Georges Zaragoza (dir.), *Nodier*, Éditions de l'Université de Dijon, 87-97.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 h), "De Sade à Lautréamont" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 15-23.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 i), "Walter Scott contre Hoffmann" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 25-32.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 j), "Nodier et l'école du désenchantement" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 35-43.
- CASTEX, Pierre-Georges (1983 k), "L'origine de *La Fée aux Miettes*" in Pierre-Georges Castex, *Horizons Romantiques*, Paris, José Corti, 45-49.

- DIEGO, Rosa de (1997), "El tema de España en *La Venus d'Ille* de Mérimée" in Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 77-88.
- ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel (1998), "Recuperación del mito del andrógino en las manifestaciones artísticas del siglo XIX" in *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza, Asociación Española de Semiótica, II, 288-292.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carmen (1987), "Lo fantástico y lo humorístico en *Spirite: Nouvelle fantastique*" de Théophile Gautier", *Estudios de lengua y literatura francesas*, 1, 67-85.
- GAUTIER, Théophile (1985), "Réflexions de Théophile Gautier sur les *Contes d'Hoffmann*" in E. T. A. Hoffmann, *Les contes fantastiques*, Paris, Éditions des Trois Lys, 441-448.
- GUIPPER, Andreas (2004), "Le conte de fées aux temps de l'incroyance. Conflits épistémologiques dans les contes fantastiques de Charles Nodier", *Romantisme*, 123, 83-94.
- HAMM, Jean-Jacques (1979), "Cohérence et incohérence: une lecture des signifiants de *La Fée aux Miettes*", *Romantisme*, 24, 89-92.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta (1998), "J'ai cent ans, los relatos de Caroline Lamarche, en la frontera de lo fantástico", *Francofonía*, 7, 149-169.
- HERRERO CECILIA, Juan (2004), "Fantasía, desdoblamiento y subversión de los géneros en *Le Syndrome du scapulaire*, una novela de Sege Brussolo" in María Rosario Ozaeta, Doina Popa-Liseanu & Alicia Yllera (eds.), *Palabras y recuerdos: Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, Madrid, UNED.
- JOVÉ, Jordi (1997), "La fantasía romántica en las *Leyendas* de Bécquer" in Jaume Jaume (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 157-173.
- LAMBERT, Marie-Sophie (1981), "Trilby" in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 97-111.
- LATORRE, Yolanda (1999), "Lo monstruoso en Pardo Bazán" in Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 205-216.
- LIGOU, Daniel (1981), "La vision maçonnique de Charles Nodier" in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 241-253.
- LEBOIS, André (1961), "Un bréviaire du compagnonnage: *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier", *Archives de Lettres Modernes*, 40, Minard.
- LEHOUCK, Émile (1993), "Nodier, théoricien du fantastique dans ses *Contes*", *Cahiers du Centre d'Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, 3, 3-14.
- MANSO, Christian (2005), "Lenormand et ses fantasmes: un Don Juan oublié" in Catherine Desprès & al. (eds.), *Homenaje al profesor D. Francisco Javier Hernández*, Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid / APFUE, 375-385.
- MATHON-BADUEL, Céline (1981), "Nodier et les traditions populaires" in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 255-263.

- MEDRANO VICARIO, Isabel (2004), "Más allá de los límites de la razón: una lectura gótica de *Wide Sargasso Sea*" in María Rosario Ozaeta, Doina Popa-Liseanu & Alicia Yllera (eds.), *Palabras y recuerdos: Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, Madrid, UNED.
- PENAS, Ermitas (2001), "Fantasía en algunos cuentos de E. Pardo Bazán" in María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: Homenaje ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 153-184.
- PULEIO, María Teresa (1998), "Charles Nodier entre *logos* y *mythos*: « M. Cazotte »" in Georges Zaragoza (dir.), *Nodier*, Éditions de l'Université de Dijon, 37-50.
- RAMOS GÓMEZ, M^a Teresa (1986), "Un relato fantástico de 1772: *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte", *Estudios de lengua y literatura francesas*, 0, 147-154.
- RAMOS, Carlos (1999), "Poseídas y desposeídas: A propósito de un cuento de Emilia Pardo Bazán" in Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 217-225.
- REAL, Elena (2005), "Le fantasma de la femme minéralisée: de Damoclès Siriel à Michel Leiris" in Catherine Desprès & al. (eds.), *Homenaje al profesor D. Francisco Javier Hernández*, Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid / APFUE, 505-517.
- RICHER, Jean (1981), "Têtes d'animaux dans *La Fée aux Miettes*: Michel et le bailli de l'Île de Man" in Charles Nodier. *Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 91-96.
- ROAS, David (1997), "José Selgas: Hacia una poética de lo fantástico" in Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 309-324.
- ROAS, David (2001), "Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla" in Jaime Pont (ed.), *El cuento español en el siglo XIX: Autores raros y olvidados*, Universitat de Lleida, 103-118.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1997), "*La Venus d'Ille*, de Mérimée, y *El Beso*, de Bécquer: Análisis comparativo de dos cuentos fantásticos" in Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 195-212.
- VADÉ, Yves (1981), "L'imaginaire magique de Charles Nodier" in Charles Nodier. *Colloque du deuxième centenaire (Besançon - Mai 1980)*, Paris, Les Belles Lettres, 79-90.
- VIDALENC, Jean (1974), "Jules Janin, Bourgeois orléaniste" in Jules Janin et son temps. *Un moment du Romantisme*, Paris, Publications de l'Université de Rouen, 32-39.
- ZARAGOZA, Georges (1999), "Le topos du manuscrit trouvé: "Lieu" du secret et du désir" in Jan Herman & Fernand Hallyn (éds.), *Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 245-254.