

Poética del Cuento Decadente¹

ROSA DE DIEGO
U.P.V./E.H.U

Résumé:

«Poétique du conte décadent» est une analyse du conte cruel français de la fin-de-siècle à partir des *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy. Le conte décadent nous lègue un témoignage sur la psychologie et les mœurs de l'époque. Document d'observation, il raconte des histoires réalistes et vraisemblables, dans la ligne naturaliste. Mais le recueil représente aussi un jugement sévère de la mentalité matérialiste. En quatre ou cinq pages, Bloy concentre toute la dimension et la terreur d'un drame qui, grâce à cette réduction caricaturale, acquiert la dimension d'une parabole.

Mots-clé:

Décadence, Conte, Léon Bloy.

Abstract.:

"Poetics of the decadent story" is an analyse of the cruel decadent story of the end of the century beginning with "*Histoires désobligeantes*" by Léon Bloy. The decadent story is a testimony about the psychology and habits of the decadent period. It's an observation document which talks about probable and real stories, in the naturalist line. But the whole represents as well an accusative judgement about materialist ideas. In four or five pages Bloy concentrates all the magnitude and terror of a drama which acquires a parable's meaning because of this reduction nearly caricatured.

Key words:

Decadence, Short Story, Léon Bloy.

La Parole est d'argent et le Silence est d'or.

Léon Bloy

El siglo XIX francés es desconcertante: revoluciones, monarquías, repúblicas, restauraciones. Cada periodo con su credo, sus verdades, sus denuncias, sus símbolos. Un tiempo de transformación y transición, de revolución y apertura, es decir, de búsqueda y modernidad. El siglo XIX representa la confluencia de un mundo antiguo, que se resiste a desaparecer, y de un mundo nuevo, moderno, que surge lentamente, aunque no sin tensiones. Prometía ser una edad de oro: libertad de pensamiento, de palabra, de imaginación. Una fe desmedida

1 Este artículo completa y complementa otro trabajo anterior, «Estética del cuento decadente», publicado en la edición de Concepción Palacios Bernal, *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, 2003. Murcia, Servicio Publicaciones Universidad de Murcia (pp. 93-120).

en la ciencia engendra para todos esperanzas de felicidad ilimitada y universal. Durante el Segundo Imperio, Francia vive un importante auge económico e industrial, que genera la aparición de una nueva clase social, la de los obreros. Los modos de vida se transforman por los importantes progresos tecnológicos, como el teléfono, el ferrocarril, la máquina de escribir o la fotografía. El comercio también está en auge. Los cambios se extienden igualmente al espacio de las costumbres. El confort y el bienestar invaden la vida cotidiana. Así el tenis o el golf compiten con la bicicleta en los gustos parisinos. El teléfono, la cámara de fotos o la máquina de escribir son extraños artilugios. Ferrocarriles y metros acortan distancias, ahorran tiempo. En 1884 se vota la ley del divorcio. El futuro irrumpe como un abanico con inmensas perspectivas: todo es posible gracias al avance de la ciencia. Y el hombre es todopoderoso frente a la materia. El Instituto *Pasteur* fue inaugurado en 1888, mientras Charcot trabajaba en *La Salpêtrière* para demostrar el funcionamiento del pensamiento y la voluntad del hombre. La medicina experimental, la fisiología, las leyes de la herencia y evolución influyen sobre el imaginario de literatos y artistas que optan por la ciencia, el realismo, el positivismo. Sin embargo esta época de euforia y celeridad sólo es venturosa y floreciente para unos pocos. Las diferencias entre los ricos y los pobres son escandalosas y muchos hombres, mujeres y niños vivían en una absoluta miseria. Además este culto a la razón ahoga todas las fuentes de la religión. La ciencia termina con la fe.

Por otra parte, en medio de un ambiente de bienestar y optimismo, durante el gobierno de Napoleón III, Francia entra en guerra con Alemania y sus ejércitos son derrotados en Metz y Sedán en 1870. Un año después, la Comuna de París fue uno de los episodios más trascendentales de la historia de la clase obrera. En un tremendo movimiento revolucionario, los trabajadores de París reemplazaron el estado capitalista con sus propios órganos de gobierno y mantuvieron el poder político hasta su caída durante la última semana de mayo. Los obreros se esforzaron, en circunstancias extremadamente difíciles, por terminar con la explotación y la opresión, y por reorganizar la sociedad sobre una base enteramente nueva. Estos dos acontecimientos históricos, el desastre de Sedán y la Comuna, tuvieron importantes consecuencias en los medios intelectuales. El optimismo general se torna depresión colectiva.

El determinismo, doctrina según la cual todo está encadenado por causas y efectos, es la filosofía que mejor define este periodo. Así que todo es previsible, tanto los acontecimientos históricos como la evolución del pensamiento humano. La existencia moderna ha perdido todo misterio. El hombre es producto de una raza, de un medio. Por tanto el libre albedrío o la responsabilidad moral ya no existen. Simultáneamente el mundo ha dejado de ser un refugio positivo y tranquilizador. Los individuos se creen el fin de la raza, el fin del mundo, el *fin-de-siglo*. Se extiende entre la sociedad el sentimiento de vivir un momento de crisis. Crisis política, económica, social, pero también crisis existencial. Durante los veinte últimos años del siglo, tanto Francia, como toda Europa, es pesimista. “Parece que se ha creado una nueva secta... Se les denomina los *Pesimistas*” (Véron 1886: 311-312).

Sin embargo algunos escritores como Paul Bourget afirman que si bien la decadencia es un mal para la sociedad, puede resultar beneficiosa para el arte (Bourget 1993: 13-18). La literatura, el arte fin-de-siglo es decadente. Los decadentes son excéntricos, individualistas, esnobs, altivos, anarquistas, pesimistas. Todo lo critican. A todo se oponen: la democracia, el progreso, el mercantilismo, el americanismo, la burguesía, el positivismo, la norma, la naturaleza. Van *à rebours*, al revés, contra natura. Para ellos la vida resulta insoportable. Por eso le dan la espalda al mundo, a la sociedad. Y huyen hacia un mundo artificial y estético: se refugian en el arte y la cultura. “El arte empieza donde termina la vida” (Péladan 1895: 27, 35). Buen ejemplo de ello es el protagonista de la novela decadente de Huysmans, *À rebours*, el duque des Esseintes, pero también diferentes personajes creados por otros autores como Péladan, Lorrain, Mirbeau, Rachilde, France, Bloy. Los decadentes, en general, se aíslan en un universo sensorial, artificial, entre obras de arte literarias, pictóricas, musicales. En las tinieblas del fin-de-siglo algunos artistas luchan para que la luz no se apague totalmente. En este periodo de agitación, inquietud, violencia, euforia, progreso material, desigualdad, degradación social, esnobismo, mecanización de la vida, ateísmo, autores como Léon Bloy buscan un Dios de piedad, un espacio sobrenatural que no sea considerado superstición. Muchos escritores ofrecieron un remedio trascendente para una sociedad enferma, en crisis.

El Movimiento Decadente se forma a partir de los desertores del Parnaso y del Naturalismo, que rechazan, cansados, desencantados, aburridos, los respectivos presupuestos formales y estéticos, y reaccionan en su contra. Se considera que *À rebours* de Huysmans constituye su origen y obra capital. Aunque no se pretende fundar una nueva escuela, aunque no hay manifiestos, sí existe una insatisfacción general frente a la poética parnasiana, a la tradición realista y a la estética naturalista. De alguna manera todos estos movimientos habían llegado a *un callejón sin salida*. “La literatura decadente es forzosamente original”².

Jean de Palacio en sus diferentes estudios sobre el imaginario decadente concluye que el espíritu de la Decadencia se refleja de manera excepcional en las distintas formas del relato breve, cuento, *nouvelle* (Palacio 1994:14). Porque una de las características del fin-de-siglo es precisamente la ruptura formal de los géneros tradicionales, de manera que no resulta siempre fácil establecer una diferenciación entre poesía, teatro, novela o cuento. La poética decadente es en este sentido comprometida, al borrarse las fronteras entre los géneros, entre lo trágico y lo cómico, entre la novela y el teatro, entre la prosa y el verso, entre la palabra y la imagen, incluso entre las distintas lenguas. La literatura invade las otras artes y los géneros literarios se mezclan hasta borrar sus fronteras. La decadencia se manifiesta en géneros híbridos, ambiguos. Una novela que habla de un cuadro, una obra de teatro introduce cuarenta y cinco sonetos, un relato en francés incluye un capítulo en latín, los cuentos utilizan una estética teatral, hay narraciones enteramente dialogadas, prosa poética, versos que se recitan

2 Sobre la decadencia y el simbolismo finiseculares, léase mi artículo «Sobre el héroe decadente», publicado en Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, 2000, n.º 15, págs. 57-68.

en el escenario teatral, poesía que tiene el color de la leyenda, cuentos que son verdaderas novelas, o novelas que, en realidad, son relatos breves. La creación literaria tradicional estalla en mil pedazos y queda nítidamente cuestionada, innovada. La escritura y también el libro. *Le livre en question* (Palacio 2000: 249). Como si ya no hubiera nada que leer, nada que decir, nada que aprender. La revolución de las costumbres, la transformación del saber, el progreso social provocan esa impresión de que los libros están gastados, viejos, y en definitiva ya no son actuales. Los tiempos han cambiado y es preciso seleccionar la biblioteca, los libros verdaderamente fundamentales, útiles (Huysmans 1978: cap. XIV). Libros que con frecuencia ya no se leen, sino que se ven, se tocan, se coleccionan. En este periodo el libro es fetiche, artificio.

En este mismo sentido, la decadencia va a elaborar toda una poética del relato, que va reduciéndose, condensándose, concentrándose en busca de esa esencia, tal y como desea el protagonista de la novela de Huysmans. O como Paul Bourget, que define el “estilo de decadencia como aquel en el que la unidad del libro se descompone para dejar sitio a la independencia de la página, en el que la página se descompone para dejar sitio a la independencia de la frase, y la frase para dejar sitio a la independencia de la palabra” (Bourget 1993: 14). De manera que poco a poco el libro se hace simbólico, secreto, ilegible. Ilegible también en su búsqueda obsesiva del artificio, del juego estético, del manierismo. La decadencia es una huida hacia la inexpresión, el hermetismo, el silencio.

En términos generales la ficción florece en el final del siglo: novela, relato, cuento. Realista, naturalista, histórica, simbólica, psicológica. La narración es un género en plena expansión. Simultáneamente, ya hemos señalado la confusión decadente en cuanto a los géneros literarios tradicionales, que se fusionan, se confunden hasta desaparecer. Además, se ha subrayado su tendencia a la brevedad y desintegración. Todas las reflexiones sobre el relato se refieren a su longitud. Sirvan de ejemplo algunos de los siguientes títulos: *Cent Contes Secs*, *Quatre petits romans*, *Romans microscopiques*, *Nouvelles en trois lignes*. El héroe de Huysmans, Des Esseintes, sueña con *escribir una novela concentrada en unas cuantas frases... condensada en una o dos páginas*. Los decadentes escribieron muchos relatos breves, relatos en los que destaca una importante dosis de imaginación y fantasía. Esta poética de la miniatura busca sin duda alguna el enriquecimiento de los valores profundos, como si la forma breve contuviera un enorme espacio, como si lejos de suprimir significado, lo breve generara fecundidad, abundancia, intensidad. El cuento se hace casi fábula, símbolo, parábola. El cuento decadente se convierte para muchos escritores en plataforma para ofrecer un testimonio sobre la psicología y la moral de la época y para producir en los lectores, por la atrocidad y el horror de las situaciones descritas, una reacción eficaz y positiva.

El cuento cruel florece en Francia a partir de 1830 y hasta finales de siglo. Es un género que goza de una popularidad hasta entonces desconocida. El género que más títulos publica. Se trata de relatos breves en los que predominan el terror, lo horrible, lo brutal y lo sórdido

(Castex, 1951: cap. VII). Una literatura de locura moral, con un fondo de sadismo, sin duda debido a los acontecimientos que sacudían al país desde 1789. Ciertas imágenes crueles, como la de la guillotina, habían dejado profundas huellas en el imaginario. Casi todos los escritores de cuentos crueles eran censores de la infamia social de su época, de la mediocridad de un mundo materialista. El público, ávido de emociones fuertes, busca cierta delectación en la lectura de perversiones humanas y de esta manera encuentra un consuelo para las preocupaciones que le oprimen (inestabilidad en la política, ruptura de la influencia de la Iglesia, auge del materialismo, agitación obrera, crisis de valores). Para hacer frente a una realidad tan negra, el cuento se convierte en el mejor de los antidotos: contiene un secreto, no aburre por ser excesivamente largo y, con unas pocas palabras, genera un enorme poder de evasión. Además no puede olvidarse que durante estos años se conocen en Francia los cuentos de Poe. En 1845 aparece la primera versión francesa de sus *Historias extraordinarias*. Baudelaire, su gran descubridor y excelente traductor, subraya el carácter humano de los relatos de Poe, que coinciden en mostrar su observación y curiosidad científicas y su angustia e inquietud metafísicas. Poe, como les ocurrirá a muchos de los decadentes, está obsesionado por los problemas que se refieren al destino del hombre, a la vida y la muerte. Así que desde una perspectiva verosímil, mantiene al lector fascinado, evitando toda digresión inútil, cualquier descripción ornamental, palabras gratuitas, para seducirle y provocarle inquietud. El cuento gana en brevedad, pero también en intensidad. La generación decadente queda atrapada por la escritura del cuento cruel de Poe, huyendo del anterior cuento fantástico, carente ya de emoción y sensibilidad para los lectores. El cuento decadente, a través de historias crueles y simbólicas, busca devolver un sentido a una existencia desesperada.

Por otra parte durante este periodo la prensa conoce una transformación inaudita, su edad de oro. Los periódicos, a partir de 1840, no sólo se extienden e invaden todos los ámbitos de la vida, sino que además dejan de ser exclusivamente políticos, para ofrecer a un público, cada vez más amplio y refinado, páginas de distracción sobre todo a través del folletín y de la moda de los crímenes y misterios. La estética y temática naturalistas empiezan a imponerse y multitud de periódicos y revistas se inspiran en la tendencia de las *tranches de vie*, del relato de documentos realistas que crean una ilusión de lo verdad, de verosimilitud, para lectores ávidos de devorar cuentos e historias truculentas.

Dentro de los periódicos, revistas y hojas que se multiplicaban por Francia, cabe destacarse el periódico sensacionalista *Gil Blas*, que se funda en 1879 por Auguste Dumont. En sus páginas escribieron escritores de reconocido prestigio como Théodore de Banville o Jean Richepin. Puede parecer paradójico que un autor de confesión católica, como Léon Bloy, aceptara a publicar en 1888 en un diario conocido por su tono mordaz, impúdico y escandaloso. Pero Bloy tenía las puertas de muchos periódicos y editoriales cerradas, además vivía en la miseria y, *desesperado*, encuentra, gracias al *Gil Blas*, una ocasión espléndida de darse a conocer y de sobrevivir. El periódico, por otro lado, buscaba jóvenes escritores

prometedores para dar un poco de nivel literario a la redacción. Inicialmente, Bloy escribe crónicas literarias semanales, por ejemplo sobre Daudet, Péladan o los Goncourt, que más tarde fueron reunidas en el volumen *Belluaires et Porchers*.

Y entre el 12 de noviembre de 1892 y el 15 de julio de 1893, Léon Bloy, publica cada viernes una serie de treinta y ocho cuentos, que posteriormente reunirá en el volumen titulado *Histoires désobligeantes*³. Treinta y ocho cuentos crueles o negros, repletos de crímenes, traiciones, robos y suicidios, en los que la brevedad genera riqueza, lo familiar se hace insólito, lo cómico terrible y la ironía desafiante. Porque contienen toda la rabia del poeta contra los burgueses y “bienpensantes”, contra las bajezas de su época, que ha renegado y se ha alejado de sus orígenes espirituales⁴. La mayor parte de estos cuentos proceden directamente de su vida íntima, de sus recuerdos, experiencias, lecturas u observaciones. No es necesario por lo tanto buscar muy lejos los temas escabrosos y criminales, porque las desgracias y miserias se producen a su alrededor cada día y son más negros y crueles a menudo que cualquier drama imaginado. La realidad supera a la ficción.

Estos cuentos publicados a lo largo de una década se reúnen por primera vez en un volumen en 1894 y en la editorial *Dentu*. Aunque Bloy había escrito 38 cuentos en el *Gil Blas*, en esta primera ocasión se publicaron únicamente 32 añadiendo una dedicatoria en cada uno de ellos. Posteriormente una segunda edición de 1914, en la editorial *Crès*, suprimió las dedicatorias e incluyó únicamente 30 cuentos, precedidos de un prólogo escrito por el autor para la edición. “Je le confesse, il n’est pas dans mon pouvoir de me tenir tranquille. Quand je ne massacre pas, il faut que je désoblige. C’est mon destin. J’ai le fanatisme de l’ingratitude”.

Léon Bloy organizó la disposición de las *Historias* cambiando el orden cronológico de su aparición en el *Gil Blas*. Así el cuento que cierra el libro, es decir, el número 30, fue publicado realmente en el puesto 13. En muchos casos, es posible que haya deseado agrupar algunas *Historias* por su afinidad temática. Todas ellas buscan impresionar, indignar, desagradar al lector para obligarle a reflexionar sobre verdades espirituales olvidadas, perdidas, ignoradas. Son, en definitiva, “la horrible historia de nuestras costumbres”.

Las *Histoires désobligeantes* pasean al lector por un mundo real, entre relaciones cotidianas, sucesos banales y personajes contemporáneos que, pronto, gracias a la habilidad del autor, se vuelven insólitos por la inclusión de lo simbólico. El primer cuento, *La Tisane*, nos introduce en un desgraciado universo en el que una madre egoísta envenena a su hijo Jacques para satisfacer a su amante, que no quiere convertirse en padrastro. *Le Vieux de la maison* narra la existencia de Madame Alexandra que da asilo a un padre de edad avanzada, al que mantiene encerrado e invisible y a quien termina por traicionar y mandar fusilar. Desemba-

3 Acaba de publicarse una versión en español, en traducción de A. Cuesta, *Historias impertinentes*. 2006. Palencia, Menoscuarto Ediciones.

4 Otros nombres importantes en este género, que sigue el modelo de Edgar Allan Poe, son el Conde de Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*), Gobineau (*Nouvelles*), Barbey d’Aurevilly (*Les Diaboliques*), Villiers de l’Isle-Adam (*Contes cruels, Histoires Insolites, Nouveaux contes cruels*), Guy de Maupassant (*Contes et Nouvelles*) o Jean Lorrain (*Histoires de masques*).

razada de su padre, se retira de sus negocios para disfrutar de la paz de la vida y de la lectura “de las novelas de Paul Bourget”. Se trata de una historia cargada de ironía y dirigida contra la hipocresía y la manera de vivir de los contemporáneos. *La religion de M. Pleur* cuenta la historia de un viejo de gran fortuna, avaro, absolutamente despreciable y odioso, que un día aparece asesinado. Los asesinos no pudieron sin embargo encontrar rastro alguno de sus tesoros. Finalmente se descubre que en realidad el viejo no poseía nada porque se lo había dado todo a los más necesitados. *Le Parloir des tarentules* habla de un poeta excéntrico y loco. *Projet d’oraison fúnebre* es un relato de venganza, como *Les Captifs de Longjumeau*, donde el señor y la señora Fourmi, casados y felices desde hace veinte años, están fatalmente condenados a no salir de su ciudad, porque por una u otra razón siempre pierden su tren. Cautivos de esta fatalidad, deciden suicidarse. La venganza es premeditada en *Une Idée mediocre*. Se trata de una sátira de cuatro jóvenes inseparables que juran no ser sino uno. El drama aparece cuando uno de ellos se casa. Otra venganza inspira la historia de *Deux fantômes*, donde dos mujeres se cierta edad vacían sus odios y maldades la una sobre la otra. El egoísmo criminal conduce al más terrorífico asesinato en *Terrible châtiment d’un dentiste*. Un hombre prepara las invitaciones de su boda. Poco tiempo atrás había asesinado a su rival en amores. Vive obsesionado por el recuerdo de su asesinato, por el miedo a ser descubierto. El colmo de su horror se produce cuando nace su primer hijo, epiléptico. El padre termina estrangulándole porque su expresión infantil suscita el recuerdo de su víctima.

Le Réveil d’Alain Chartier alberga toda una trama de mentiras, traiciones y engaños, escondidos bajo una apariencia de respetabilidad y honor. Por error, un joven recibe una nota cariñosa de la mujer de un antiguo amigo a quien le debe su empleo en el ministerio. La nota contiene una cita durante la ausencia del marido. El joven, con la única intención de reconducir a la mujer a un camino de virtud, acepta la invitación, y cuando acude se encuentra con los amantes que le exigirán proteger su honor. En *Le Frôleur compatissant* Bloy ofrece una descripción grotesca, una caricatura de Némorin Thierry, el protagonista, cuya excesiva dulzura simboliza sobre todo la mediocridad y la estupidez de un individuo que ha renunciado a su virilidad. El culto al dinero es el pretexto de la intriga de *Le Passé de monsieur*. Justine D., desesperadamente enamorada del indeciso Narcisse Lépinoche, tiene que reparar la fortuna de la familia arruinada por culpa de su padre. Pierde entonces sumas enormes de dinero robadas incluso a personas pobres. Desesperada por la atrocidad de sus crímenes, cuenta en su lecho de muerte la tragedia de su vida y suplica al autor que persuada a su rico tío Tiburce para que reembolse a las víctimas sus fraudes y salve así el honor de su familia. El tío evidentemente ha sustituido el culto a Dios por el culto al dinero.

La perversión de las costumbres es el núcleo de *Tout ce que tu voudras!...* Maxence, el protagonista es interpelado una noche al volver a casa por la extraña voz de una mujer que le propone “todo lo que quieras”. Una voz que por alguna insólita razón le recuerda su infancia (aunque su madre ya ha muerto en un incendio y su única hermana ha desaparecido en un

naufragio). La voz de la mujer le advierte de un peligro inminente y a continuación le ayuda. Cuando van a separarse la mujer le pide como única recompensa un abrazo. Tras despedirse de Maxence llamándole por su nombre, la voz, que en realidad es la hermana, es atropellada por un camión. El interés de la historia se encuentra en la incertidumbre sobre la identidad de la mujer: el descubrimiento de su hermana en la figura de una prostituta que además sacrifica su vida por la de su hermano. En la *Dernière Cuite* se pone de nuevo en evidencia la hipocresía burguesa fundada sobre el egoísmo y el culto al dinero. El señor Fiacre-Prétextat Labalbarie, habiéndose retirado de los negocios de las pompas fúnebres, consagra sus últimos días al consuelo de los ricos en contacto con la muerte e inventa el crematorio. Poco después muere. Entonces su hijo Dieudonné Labalbarie, digno hijo de su padre, se revela con toda su monstruosidad. Es producto de su siglo, y ama al dinero por encima de todas las cosas. A la muerte de su padre organiza rápidamente la ceremonia de manera que preso de la codicia de la herencia deja en el horno crematorio el féretro del padre que, aún vivo, trata de salir desesperado de él. En *La Fin de Don Juan*, una comadrona que ha conocido a las dos mujeres del marqués de la Torre de Pisa narra la historia de sus dos hijos, dos monstruos que son las imágenes simbólicas del alma corrompida de su padre, la exteriorización de su iniquidad, el testimonio de la corrupción social de la época. *Une Martyre* nos presenta a una madre monstruo de egoísmo que no deja a su hija recién casada vivir feliz y tranquila, quejándose de que “está sola en el mundo, sin consuelo y sin esperanza”, buscando siempre el mal de todos los que la rodean y únicamente su propio bien, alejándose del cliché de una figura materna abnegada, generosa y sacrificada. En *Le Soupçon* conocemos a un personaje un poco peculiar, Aristobule, que desde su nacimiento vive en la sospecha e incertidumbre. Cuando se casa cree que su mujer le engaña y cuando estas dudas le resultan insoportables, se siente vencido y se suicida.

Los milagros de la modernidad y la recién aprobada ley del divorcio están reflejados en *Le Téléphone de Calypso*. Madame Presque, la protagonista, es una burguesa divorciada que carece de cualquier principio moral. Un día comprende que su marido era un elemento fundamental para sus divertimentos. Así que le llama por teléfono para proponerle volver a una vida en común pero libremente, sin las ataduras del matrimonio. En *Une Recrue* puede adivinarse fácilmente la presencia del autor detrás del protagonista, un pobre y moribundo mendigo. Bloy había sido testigo en su vida de las avaricias de los ricos, de la indiferencia de sus contemporáneos con sus egoísmos. En este cuento se percibe su rabia y decepción frente a los inmisericordes, deseando con todas sus fuerzas un cambio universal basado en la manifestación visible de un Dios. *Sacrilège raté* nos sumerge en los bajos fondos de una hipocresía católica que no duda en profanar un santuario religioso. El espectáculo de las conciencias modernas, escondidas en sus faltas de escrúpulos y vergüenza y con una apariencia de serenidad y distinción desconcertantes, proporciona el argumento para los dos episodios narrados en el cuento titulado *Le Torchon brûlé*. El autor ofrece una lección muy clara: to-

dos los crímenes se pagan de una manera u otra, y la desgracia, la tristeza, el pesimismo, la desesperación, tan frecuentes en esta época, no son sino los signos irrefutables del desorden moderno provocado por un desarraigo frente a la espiritualidad. Las nefastas consecuencias de la posesión de riquezas constituyen el tema de *La Taie d'argent*. Este cuento, el preferido del autor e inspirado en *Vox populi* de Villiers de l'Isle-Adam, narra la metamorfosis de un mendigo clarividente en personaje ciego. El simbolismo resulta evidente. El mendigo pobre y ciego ve lo que nadie puede percibir a causa de la transparencia de su espíritu sin ataduras a los bienes terrestres. Cuando la riqueza llega a sus manos gracias a una herencia, “perdió toda clarividencia e incluso se volvió completamente sordo”. A pesar de las posesiones, la opacidad de su espíritu obstruido por la fortuna, es impermeable a la Luz de la Trascendencia. Sólo el amor y el sufrimiento proporcionan la clarividencia. *Un Homme bien nourri* aborda el tema del egoísmo y la avaricia de los individuos sin corazón, que ignoran el sufrimiento y las condiciones inhumanas en las que viven otros hombres, como el protagonista de este cuento, un artista desconocido como el autor, que tuvo que vivir de la caridad de las limosnas durante gran parte de su vida.

La Fève afronta la hipocresía de las costumbres conyugales en la burguesía. Este cuento, próximo a uno de Boccaccio y también a *La Vengeance d'une femme* de Barbey d'Aurevilly, narra la historia de un comerciante de quesos que pierde súbitamente a su idolatrada mujer. Cuando pone en orden sus cosas descubre en la correspondencia de su mujer que le había sido infiel día y noche. Así que invita a comer a sus diferentes amantes para servirles el corazón de la esposa camuflado en un exquisito postre. *Propos digestifs* es una alegoría contra la hipócrita caridad burguesa a partir de una reunión de personalidades de elite en una copiosa comida donde deciden “terminar con los pobres”. *Le Cabinet de lecture* es, de nuevo, una historia cómica e irónica de venganza. Desde el inicio de *On n'est pas parfait* Bloy nos sitúa frente al asesinato y el robo, en la amoralidad más completa. Es la historia de un malvado criminal que, tras cometer con la mayor sangre fría sus fechorías, acude a la iglesia lleno de buenos propósitos para el futuro. Se trata de una alegoría de la época en la que lo sobrenatural ha desaparecido por la presencia de una vida en exceso materialista. *Soyons raisonnables!*... critica la corrupción del mundo moderno y la solidaridad en el mal. Ambroise Chaumontel es un célebre abogado conocido por su integridad profesional. Sin embargo su prestigio se ve amenazado por el chantaje de un antiguo amigo y compañero de vicio. El protagonista prefiere salvar su reputación y entregar a su única y bella hija al miserable chantajista. El cuento que cierra el volumen, *Jocaste sur le trottoir*, es la más siniestra de todas las historias. Escrita en forma de carta, nos sitúa frente a una absoluta perversión y disolución de las costumbres de la época. El escritor, de camino hacia África donde espera morir de manera honorable, narra los sufrimientos de su infancia y juventud, carentes de todo afecto tras la muerte de su madre cuando tenía 6 años. Maltratado por un padre indigno, encerrado en un internado durante diez años, su única alegría fue “el recuerdo infinitamente dulce de su madre”. Al

salir del colegio vuelve a la casa paterna donde un instructor le inicia en el libertinaje. Este le proporciona la dirección de una encantadora mujer. Y así se comete el crimen de incesto. La madre no reconoce a su hijo hasta el día siguiente. Resulta evidente que para Léon Bloy el demonio está presente en un mundo absolutamente degenerado y, gracias a la escritura, él tiene la misión de denunciar el mal para posibilitar la salvación.

Las *Histoires désobligeantes*, al igual que la mayoría de los cuentos decadentes⁵, han de leerse como alegorías, donde las diferentes caricaturas infernales y miserables de la vida burguesa, absolutamente verosímiles, están cargadas de simbolismo y sirven para dibujar la historia lamentable de sus contemporáneos⁶, para crear escándalo y para provocar al lector. La descripción de lo lúgubre, lo macabro, lo desagradable, lo grotesco, encierra odio e indignación. Léon Bloy era consciente de vivir en un mundo que había cambiado demasiado, que había progresado hasta lo increíblemente monstruoso, que estaba hipnotizado por una civilización demoníaca; en este contexto de decrepitud y degradación, la conciencia del mal también se había esfumado. El autor fue testigo de la extensión del liberalismo filosófico, del cientifismo, del modernismo, del progreso desastroso del materialismo moderno, del alejamiento de Dios. Sentía la nostalgia de un más allá. Así que denunciar la perversión se convierte para él en un deber primordial, en una necesidad vital, en un desafío. Siempre lo hace con un estilo mordaz e irónico, con cinismo. Y a través de las hipocresías, las corrupciones, las injusticias, las atrocidades, los desórdenes, las inmoralidades, Léon Bloy proclama, con un humor negro y un desprecio indignado, una sociedad sin referentes y denuncia un mundo sin Dios. En este sentido, es testigo del despertar religioso de la época y contribuye a poner un broche a la decadencia literaria y espiritual. Son muchos los escritores que le acompañan, durante el fin-de-siglo, en este trayecto de las tinieblas a la luz.

La poética a la que se alude en el título de este artículo ha de entenderse tras Aristóteles como un «artificio», es decir, en su acepción más general, como una elaboración o construcción del escritor. Por ello vamos a observar los procedimientos internos del cuento, sus técnicas y elementos.

En primer lugar, hay que destacar la adecuación y originalidad de los títulos de cada una de las *Historias*. Casi siempre aparece escondido un elemento que será clave para el desarrollo de la trama. De alguna manera cada título anuncia, encierra y resume la esencia del relato, acumulando además intriga, sospecha, misterio y a la vez estimulando al lector para desentrañar sus incógnitas. Y teniendo en cuenta que los cuentos fueron publicados casi siempre en la primera página del *Gil Blas*, resulta evidente que debieron atraer la atención del lector por la fuerza y singularidad de sus títulos. Por ejemplo en *La Tisane* o en *Le Vieux de la maison*, se concentran todos los elementos de una tragedia, sin que el título aporte las

5 Me refiero a autores y obras citados en la nota anterior, pero de manera particular a Barbey d'Aureville, cuya evolución literaria influye en la deriva de la escritura de Bloy, que se siente deudor y heredero de él.

6 Léase el prólogo de Léon Bloy "L'enragé volontaire ou la conspiration du silence". Léon Bloy, *Histoires désobligeantes*, págs. 5-9.

claves del secreto. En algunos casos, el título recoge las palabras pronunciadas por algún personaje de las que surgirá toda la significación del cuento, como *Soyons raisonnables!...* o *Tout ce que tu voudras!...* Y en muchas ocasiones los títulos destacan por su carga irónica y satírica, como *Le Torchon brûle* (*La cosa está que arde*) o *Le Téléphone de Calypso*. Algunos cuentos tienen por título un nombre propio, el del protagonista, *Le Réveil d'Alain Chartier*, o un nombre bíblico o mítico (*La Plus belle trouvaille de Cain*, *La Fin de Don Juan*). En estos casos, el nombre, inventado o recuperado, insinúa el carácter del personaje o explica su existencia y su destino por analogía con el original. En *La religion de M. Pleur*, el lector llorará de miedo ante el aspecto del protagonista. El nombre de Don Juan sugiere evidentemente la imagen de un libertino de quien aparece en uno de los cuentos un doble escandaloso e indignante. En *Le Téléphone de Calypso*, la señora *Presque*, retiene junto a ella por medio de la mecánica moderna a su Ulises naufragado, el señor *Vertige*. *Jocaste sur le trottoir* propone la actualización del mito de Jocasta en el cuento. Y Caín es el sobrenombre que Marchenoir, el protagonista, había recibido de su padre. Caín insinúa el crimen, el remordimiento y la rebelión contra Dios, y todo ello resume perfectamente los rasgos del joven. Puede comprenderse así su alegría al encontrar la cabeza cortada de la propietaria de su piso.

Sin lugar a dudas la estructura del cuento exige una enorme capacidad de concisión por parte del escritor. Se trata de definir con unas palabras breves pero precisas el carácter de los protagonistas, ciertos instantes clave para la intriga, en definitiva, condensar en un número muy limitado de páginas la densidad de una historia, de unos personajes y de una emotividad. La decadencia huye de la palabrería, los rodeos y las divagaciones⁷. Se caracteriza por la rapidez de *un estilo telegráfico* (Palacio 2000: 285-286). La noción de tiempo en el cuento es muy diferente. Se trata de presentar en pocas palabras los instantes clave para una intriga y un desenlace de donde surgirá una lección moral. Por ello, los personajes, aparentemente captados desde el exterior, han de quedar perfectamente definidos en su carácter, voluntad y sensibilidad a través de unos rápidos trazos que concentran y sintetizan lo esencial, la esencia del personaje, que queda reducido a un tipo. Así la detallada y a la vez concisa descripción física de Damascène Chabrol en *Le Parloir des tarentules*, sus costumbres y manías, nos conducen a comprender su locura. Las comparaciones, las metáforas, más o menos irónicas y crueles, designan tanto los movimientos físicos de los personajes como su psicología. Las *Historias* de Bloy, al igual que muchos otros cuentos decadentes, sorprenden siempre por la brutalidad del desenlace, por el efecto de sorpresa final, a través del uso del contraste, de las ambivalencias de significados o de la acumulación de elementos funestos. Bloy introduce un choque en la conclusión con el uso de una imagen, una palabra, una cursiva, un tópico, un misterio, una sorpresa, un desconcierto, la incertidumbre. Una conclusión rápida y violenta que es una penetración intuitiva, poética y mística del símbolo que, con su ambivalencia,

7 «Le clan décadent... rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes» J.-K. Huysmans, *Là-bas*, cap. I, pág. 31.

sugiere al final una revelación inesperada. Bloy, destaca como cuentista por su capacidad de condensación y de otorgar una enseñanza moral en cada episodio

Léon Bloy alterna la narración y la descripción, el monólogo y el diálogo. La palabra directa del personaje crea un efecto rápido, como si el lector pudiera captar de inmediato la naturaleza, la emoción, el deseo, o el dolor de un protagonista. Cuando hay diálogos, evidentemente, son cortos, incisivos y, sobre todo, llenos de clichés y tópicos, para subrayar, por ejemplo, la estupidez o la hipocresía burguesas. Otras veces, el autor recurre a una narración de los hechos, con mayor o menos ironía a través de sus propias intervenciones: “Voici pourquoi; voici ce qui...; et voilà comment”. Las *Historias* tienen una importante dosis de humor para crear una mayor brutalidad en el relato de historias siempre crueles y horribles. Por ejemplo, resultan cómicos los nombres de algunos personajes: Fourmi, Pleur, Dieudonné Labalbarie...; la ironía de otros: Mlle Cléopâtre du Tesón des Mirabelles de Saint-Potchin-sur-le-Gland; el uso perverso y provocador de algunos tópicos que el autor desea ridiculizar; el empleo de una lengua popular, familiar, espontánea, incluso con expresiones vulgares o de argot, buscando siempre conseguir un alto grado de verosimilitud (“Si tu fais du pétard, je bouffe tout”). A pesar de la espontaneidad de estos ejemplos, la lengua es clara, rica y elegante. El tono general de las historias es irónico, amargo incluso, de un humor negro, mezcla de lo ridículo y lo trágico, de la caricatura y el sarcasmo. El drama de cada una de estas narraciones resulta evidentemente grotesco para ridiculizar una sociedad burguesa corrompida.

El inicio de cada cuento es siempre violento. El escritor sumerge al lector en plena crisis, mediante un par de frases no muy largas que atrapan la curiosidad y sugieren de inmediato el marco de la intriga o, incluso, el carácter del protagonista: “Jacques se juega simplement ignoble” (*La Tisane*); “Ah! Elle pouvait se vanter d’en avoir de la vertu, Mme Alexandre!” (*Le vieux de la maison*). A menudo el cuento se inicia con un breve diálogo, en el que sólo aparece la réplica de uno de los interlocutores, como si estuviera casi dirigido al lector, que queda atrapado en el núcleo de la intriga (*Terrible châtement d’un dentiste*, *Le Passé du Monsieur*, *Une martyre*, *La Taie d’argent*). Muy próximo resulta el procedimiento de una nota o carta, que de nuevo establece un contacto directo con el lector. Sin explicación alguna, Bloy nos introduce en los hechos, siempre absolutamente verosímiles, realistas, como si él mismo hubiera sido un testigo observador o procedieran de un suceso acaecido en la época. Bloy se nutre de la técnica realista naturalista, pero le otorga una mayor fuerza, rigor y credibilidad al aparecer él mismo, en primera persona, como relator de los hechos: “creo”, “yo contemplaba”, “ignoro”, “no puedo confesar”, “para mi sorpresa”. Incluso a veces opinando sobre los mismos, con desconcierto, indignación o crítica. Cuando utiliza la segunda persona, consigue un grado de intimidad con el lector, que de inmediato se siente fatalmente involucrado en la historia.

Así que el ritmo del cuento siempre es rápido, sintético, condensado, reducido casi : el inicio, el veloz desarrollo de la propia intriga, y un final tan brusco como el principio.

Porque los desenlaces son exagerados, brutales, espeluznantes. El autor quería impresionar y en cierto modo asustar al lector del horror de las vidas narradas para que encuentre una lección simbólica para una historia también alegórica. El final desvela siempre el significado: un castigo necesario, la perversidad de un pecado, el valor del sufrimiento. Una última frase aclarativa, una anécdota explicativa que añade el autor, suelen servir para cerrar el cuento y subrayar el sentido del mismo: “Ainsi me fut expliquée la déconfiture politique d’un des fantoches les plus éminents de l’Ordre moral” (*Sacrilège raté*). Pero algunas veces el cuento concluye con una imagen, concisa, irónica, que resume y reproduce la hipocresía o la maldad del protagonista: “Il demande aujourd’hui, gâteusement, du matin au soir, qu’on ne plante pas de croix sur sa tombe, et il faut soutenir sa lèvre inférieure quand on lui donne à manger, avec une petite cuiller d’étain” (*Le Frôleur compatissant*). En ocasiones el autor introduce un comentario personal, cargado de sarcasmo y con una intención moral y didáctica (*La religion de M. Pleur, Projet d’oraison funèbre, Un homme bien nourri, Une recrue*). Algunos cuentos terminan con un proverbio, dicho, expresión graciosa, irónica o mordaz, en ocasiones escrita en cursiva, que ofrece el verdadero sentido del episodio: “-Ô ami! Comme elle vous ressemble!” (*Soyons raisonnables!*), “Avant de parler. Il faut tourner sept fois sa langue dans la bouche... de son voisin” (*Le cabinet de lecture*). En otras historias, los desenlaces sorprenden por la brutalidad de su significado: “...l’étrangla en sanglotant.” (*Terrible châtiment d’un dentiste*); “... il s’extermina.” (*Le Soupçon*); “Deux heures plus tard, je couchais avec ma mère, qui ne me reconnut que le lendemain. Agréez, etc.” (*Jocaste sur le trottoir*). El lector interpreta fácilmente la lección que se desprende de cada una de las brutales aventuras de estos personajes.

André Vial, en su estudio sobre los cuentos de Maupassant, señala que el *contraste* explícito o implícito es el mecanismo estructural utilizado dentro de cada uno de los episodios para conseguir subrayar el tema fundamental del cuento. A veces el contraste resulta atroz y se produce entre las diversas circunstancias que constituyen el tema fundamental del relato y el desconocimiento de las mismas por parte del personaje más interesado en conocerlas. Así sucede en buena parte de los cuentos: *La Tisane, Jocaste sur le trottoir, Tout ce que tu voudras!...*, *Cabinet de lecture* o *Réveil d’Alain Chartier*. En muchos relatos el contraste se produce entre el pasado y el presente de un mismo personaje. Diferencias entre sentimientos y actos, entre la voluntad y el inconsciente pueden hacer estallar la tragedia: *Soyons raisonnables!, Taie d’argent, Une martyre* y *On n’est pas parfait*. Incluso existe, como en *Deux fantômes*, una antítesis absoluta entre los sentimientos o la actitud de dos personajes enfrentados, en oposición. O entre la apariencia de un personaje y su auténtica realidad escondida en el sorprendente desenlace revelador de la verdad, tal y como sucede en *La religion de M. Pleur*.

En cualquier caso, y tal y como se ha señalado, a partir de un encabalgamiento calculado de sucesos y mediante la técnica del contraste y del oximorón, todas las *Historias* con-

cluyen rápida y vertiginosamente con la aparición de una sorpresa, de un choque destinado a conmocionar al lector, a provocar en él un efecto inmediato de perturbación e intranquilidad. Todo sugiere un enigma, provoca misterio, lo natural parece sobrenatural, la realidad ficción, la mentira resulta ser verdad, y el mal enmendado. Así en *La religion de M. Pleur*; el personaje es un aparente mendigo pero con una fortuna impresionante. Contiene dos personalidades opuestas y contradictorias, una positiva y otra negativa, es bueno pero también avaro. La ambivalencia, inherente a todo símbolo, a cualquier alegoría, reproduce de forma constante la complejidad de la propia existencia, tal y como la comprende el autor. Porque la vida está llena de tópicos, y de la auténtica verdad sólo captamos ciertos reflejos deformados. Con ironía, humor y sarcasmo, Bloy intenta convencer al lector de su ceguera, del horror del mundo contemporáneo, del aspecto sobrenatural de la existencia.

El autor también recurre a la hipérbole, una figura sobre la que ha reflexionado en varias ocasiones: “La hipérbole es un microscopio para la percepción de los insectos y un telescopio para aproximarse a los astros”⁸. La hipérbole, con su exageración, su énfasis, su elocuencia ornamental y la inmediatez de su significado, le sirve para suscitar en el lector un choque violento, una reacción a través de la descripción concentrada pero casi tangible del horror de la sociedad: “la crainte perpétuelle des carottes ou des traquenards l’avait, à la lettre, angoissé, flagellé, tenaillé, tanné, trépané, boucané, tordu, écartelé et décarcassé tous les soirs et tous les matins” (*Le Soupçon*).

La metáfora se adapta perfectamente a su necesidad de crear misterio y de sugerir en el lector una pluralidad de significaciones, un sentido profundo, violento, poético e incluso místico de cualquier idea: “le fleuve opaque de ce bavardage” (*La Tisane*). Lo real se interioriza, lo material se hace espiritual y, de manera casi imperceptible, la mirada intuitiva y sensible del poeta se cambia, casi sin transición, en un profundo lirismo:

Dédaigneux de chloroses de l’aquarelle, son unique procédé consistait à peindre à la gouache, en pleine pâte, en exaspérant la violence de ses reliefs de couleur par l’application d’un certain vernis dont il était l’inventeur et qu’il ne livrait à l’analyse de personne.

Ses enluminures, par conséquent, avaient l’éclat et la consistance lumineuse des émaux. C’était une fête pour les yeux, en même temps qu’un ferment puissant de rêverie pour les imaginations capables de faire reculer la croupe de la Chimère, et de réintégrer les siècles défunts. (*Un homme bien nourri. Histoires désobligeantes*: 203).

La metáfora, al igual que las otras figuras retóricas reseñadas, como la hipérbole o el oximorón, como la ironía y el humor negro, contribuyen a esta quintaesencia del cuento que condensa toda la profundidad y extensión de un drama en un relato breve, abreviado. El cuento cruel, un género en auge en el periodo fin-de-siglo, busca impactar al lector mediante

8 Léon Bloy: *Le Pèlerin de l’Absolu*, 11-09-1912. Mercure de France; p. 308. Reeditado en Journal II. 1907-1917. Paris, Robert Laffont, 1999.

el horror y la atrocidad de ciertas imágenes. La inclusión del humor y la ironía atenúan esta crueldad. Cada *Historia*, cada episodio se sitúa con realismo, observación, documentación y verosimilitud en la mediocre vida burguesa de finales del siglo XIX, descubriendo las mentiras, las hipocresías y las injusticias de sus contemporáneos y ofreciendo así una visión negativa, monstruosa, perversa. La trivialidad y el humor aligeran el peso de estas crueles historias. Historias en las que Bloy denuncia una sociedad en crisis, corrompida, disoluta, por falta de principios morales y de trascendencia. Porque cada cuento es una crítica moral de la existencia moderna, fea, viciosa, que se esconde detrás de una fachada de bienestar, apariencia y virtud. *Historias* que son un testimonio y legado de las costumbres finiseculares, un juicio crítico e irónico de la mentalidad decadente y una lección exigente para buscar una salvación, una redención.

Las Histories désobligeantes de Léon Bloy constituyen un ejemplo de la escritura del relato breve a finales del siglo XIX. En medio de un periodo que cree en el progreso, en la perfectibilidad, en la evolución, en el determinismo, la voz de Bloy sin duda desentona por sus aberraciones, por su desafío, por su testimonio, por su trascendencia. Documento realista sobre las costumbres y actitudes del periodo decadente, revelación de los vicios escondidos y de los pecados insospechados, juicio acusador sobre la mentalidad materialista y atea de la época, búsqueda de un destino espiritual, los cuentos son un género en auge en un periodo de crisis. En cuatro o cinco páginas, estos relatos concentran toda la dimensión y el escándalo de un drama que, gracias a su poética de la reducción y a la ironía caricaturesca, adquieren el valor de una parábola. El cuento cruel con toda su monstruosidad es sobre todo un cuento moral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOY, Léon. 2005. *Histoires désobligeantes*. Talence, L'Arbre vengeur.
BOURGET, Paul. 1993. *Essais de psychologie contemporaine*. París, Gallimard.
CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le conte fantastique en France*. París, Corti.
HUYSMANS, Joris-Karl. 1978. *À rebours*, París, Garnier-Flammarion.
— 1985. *Là-bas*. París, Gallimard.
PALACIO, Jean de. 1993. *Les perversions du merveilleux*. París, Séguier.
— 1994. *Figures et Formes de la décadence*. París, Séguier.
— 2000. *Figures et Formes de la décadence. Deuxième série*. París, Séguier.
— 2003. *Le silence du texte*. Lovaina, Peeters.
PELADAN, Joseph. 1898. *Réponses à Tolstoï*. París, Chamuel.
PRZYBOS, Julia. 2002. *Zoom sur les décadents*. París, Corti.
VERON, Pierre. 1886. “Les Pessimistes”, *Les Points sur les I*. París, E. Dentu.
VIAL, André. 1954. *Guy de Maupassant et l'art du roman*. París, Nizet.

