

## Poética de la monstruosidad en los relatos de Jean Richepin

### The poetics of monstrosity in Jean Richepin's short stories

PEDRO PARDO JIMÉNEZ  
Universidad de Cádiz  
[pedro.pardo@uca.es](mailto:pedro.pardo@uca.es)

#### Abstract

Jean Richepin's short stories constitute a singular expression of the imagery of monstrosity that runs through 19th Century literature. There is in these stories a clear overabundance of characters outside the common norm that turns the universe of fiction into a sort of museum of biological rarity and criminal abjection, of violence and psychic alienation and, in sum, of all those features that, according to the author, reveal human animality and irrationality. The treatment that Richepin gives to these topics is very personal: although he exploits truculence and horror to the limits of acceptability, he does so from an emotional, moral and intellectual distance that some contemporaries reproved for a lack of sincerity but that, paradoxically, is the aspect that best explains his modernity today.

#### Keywords

monstrosity, fantastic literature, horror, distancing.

#### Résumé

Les nouvelles de Jean Richepin constituent une expression singulière de l'imaginaire de la monstruosité qui habite la littérature du XIXe siècle. On y constate une surabondance manifeste de personnages hors norme qui fait de l'univers de la fiction une espèce de musée de la rareté biologique et de l'abjection criminelle, de la violence et de l'aliénation psychique: bref, de tous ces traits qui, selon l'auteur, trahissent l'animalité et l'irrationalité humaines. Le traitement que Richepin fait de ces thèmes est très personnel: s'il exploite la truculence et l'horreur jusqu'aux limites de l'acceptable, il garde une grande distance émotionnelle, morale et intellectuelle que certains de ses contemporains ont blâmé comme un manque de sincérité, mais qui, paradoxalement, devient aujourd'hui l'aspect qui explique le mieux sa modernité.

#### Mots-clés

monstruosité, littérature fantastique, horreur, distance.

## 1. Esplendor y miserias de un escritor controvertido

A lo largo de los dos últimos siglos, la suerte literaria de Jean Richepin ha conocido momentos muy desiguales. Puede decirse que, durante su vida (1849-1926), fue un escritor afortunado, pues, aunque la crítica no siempre estuvo de su lado, el éxito de público le acompañó regularmente, hecho al que no fue ajena su asombrosa facilidad para estar en el candelero. Desde su llegada a París, el joven Richepin se presenta en los círculos artísticos como un individuo poco convencional, de aspecto desaliñado y talante enérgico, tanto más inclasificable cuanto que en él se mezclan la actitud de un salvaje agitador y el prestigio de un gran latinista conocedor de los clásicos (no en vano era alumno de la Escuela Normal Superior). Para entonces es ya poseedor de una poética propia, hasta el punto de que, lejos de perderse en el variopinto universo de la *bohème* parisina –habitado por numerosas y a menudo efímeras corrientes literarias como los Zutistas, Hidrópatas, Hirsutos, Incoherentes, etc. (Grojnowski, 2014)–, construye su propia trinchera fundando el grupo de los *Vivants*, poetas opuestos al idealismo y la frialdad de los Impasibles (esto es, los Parnasianos) en nombre de un mayor acercamiento del arte a la vida<sup>1</sup>.

Su primera obra, *La chanson des gueux* (1876), responde ampliamente a este programa. Se trata de un poemario en el que Richepin, combinando el lenguaje argótico y popular con el verso clásico, describe sin tapujos las miserables condiciones de vida de los indigentes y vagabundos, insistiendo a menudo en sus aspectos más escabrosos. Según la justicia, el libro atentaba contra las buenas costumbres y la moralidad pública, y por ello fue requisado y censurado, además de valer un mes de prisión a su autor. Todo ello no sirvió más que para dar a conocer al gran público a un Richepin que, en el prólogo de la segunda edición, pudo presentarse ante sus nuevos lectores como un adalid de la libertad del escritor, al tiempo que aprovechaba para unir su nombre al de algunos predecesores ilustres: “cette accusation d’immoralité que j’ai l’honneur d’avoir partagée en ce temps hypocrite avec des maîtres tels que Baudelaire et Flaubert” (Richepin, 1881: XVIII). En su defensa, Richepin hizo suyos argumentos ya utilizados por Zola en el prólogo de *Thérèse Raquin* (Le Blanc, 2019: n. 20), lo que no impidió al padre del Naturalismo juzgar con severidad *La chanson des gueux* por su falta de sinceridad:

Il me semble que M. Richepin fait un effort trop visible pour s’encanailler. [...] On sent que les détails canailles, chez M. Richepin, ne sont pas vécus, qu’il les a plaqués là pour faire de l’effet. [...] Dans le mouvement naturaliste qui s’opère, on prend trop souvent l’audace pour la vérité. Une note crue n’est pas quand même une note vraie. Il faut au contraire un grand talent pour garder de la mesure et de l’harmonie, lorsqu’on descend à la peinture des classes d’en bas. (Zola, 1882: 188)

<sup>1</sup> Además de Richepin, pertenecían al grupo Raoul Ponchon, Maurice Bouchor y, más tarde, Paul Bourget.

Así como por su búsqueda de la provocación fácil: “M. Richepin n’est guère bon qu’à effrayer les bourgeois, avec ses crudités inutiles et ses poèmes modernes violemment éclairées à la Rembrandt” (Zola, 1882: 194)<sup>2</sup>.

Zola no será el único en emitir juicios de este tenor, tanto más cuanto que, en los años inmediatamente posteriores, Richepin insiste repetidamente en explorar –y en explotar– la vía de la transgresión y del escándalo. La truculencia explícita de los relatos de *Les morts bizarres* (1877) y, más tarde, la áspera irreverencia de *Les blasphèmes* (1884), serán objeto de censura por parte de contemporáneos tan prestigiosos como Ferdinand Brunetière (1884: 695-705) o Jules Lemaître (1887: 315-338), quienes reconocen en su autor un talento sin duda natural, pero desperdiciado por su insistente y calculada búsqueda de lo estridente. Dicho esto, Richepin recoge igualmente elogios de otros escritores moralmente menos estrictos, entre ellos Verlaine, que reconoce en él a un gran prosista (1972: 780), o Rachilde, que no duda en declararse admiradora de la violencia y la perversión de *Contes de la décadence romaine* (1898: 747-748).

Mientras tanto, Richepin escribe de manera impenitente, y aunque cultiva todos los géneros literarios, es en el teatro donde obtiene sus mayores logros, un hecho que con el tiempo ha quedado eclipsado por otros elementos biográficos más llamativos –en particular, su conocida relación amorosa con la actriz Sarah Bernhardt. En este punto es de justicia recordar que “Richepin fut l’un des plus importants dramaturges de la période [de 1870 a 1914], et que son *Chemineau* connut en 1897 à l’Odéon un succès presque comparable à celui de *Cyrano de Bergerac* la même année” (Laplace-Clavérie, 2017). Y es que, a principios de siglo, y aunque recién llegado a la cincuentena, Richepin es ya un autor consolidado. Para entonces, ya ha dejado atrás las ansiedades literarias y políticas de su libertaria juventud, y se va deslizando progresivamente hacia posiciones cada vez más conservadoras. Por fin, en 1909 es recibido en la Academia por Maurice Barrès, reconocimiento que lo institucionaliza definitivamente como el típico *enfant terrible* domesticado por el éxito y la edad y que fue objeto de sátira por parte de adversarios como Léon Bloy y Laurent Tailhade (Palacio, 2007: 195-197).

Richepin murió en 1926 y, durante mucho tiempo, su estrella se apagó con él. A lo largo del siglo XX, solo se le solía citar como el autor original de los poemas que inspiraron dos canciones de Georges Brassens: “Les Philistins” y “Les Oiseaux de passage”<sup>3</sup>. Ni siquiera el extenso estudio publicado por Howard Sutton en 1961 (ver “Bibliografía”), en el que por

---

2 Esta primera crítica dio lugar a un periodo de desavenencias que quedaron resueltas después de que Richepin escribiera una carta a Zola para expresarle su entusiasmo tras la publicación de *Germinal*. La respuesta de Zola es impagable: “Votre lettre me cause une bien vive joie, mon cher confrère, et j’en suis très touché, très fier, d’autant plus fier qu’il y a eu parfois quelque aigreur entre nous. Tout cela est loin, et il y a toujours place pour de l’estime et de l’admiration entre travailleurs. Merci pour votre crânerie à me tendre la main, que je serre bien affectueusement” (Zola, 1908: 255).

3 Se trata, respectivamente, de “Chanson des cloches de baptême” y “Les Oiseaux de passage”, ambos en *La Chanson des gueux*.

primera vez se abordan con profusión su vida y su obra, consiguió rescatarlo del olvido: la prueba es que su presencia en los manuales más solventes de literatura fantástica es anecdótica. De hecho, no será hasta principios del XXI cuando la obra de Richepin comenzará a ser evocada regularmente por la crítica literaria como una muestra representativa de la literatura fantástica (Prince, 2002) y decadente (Stead, 2004; David-de Palacio, 2005). Desde entonces, el interés por el autor ha ido aumentando, hecho que se refleja en la aparición de diferentes estudios monográficos que analizan su poesía, su teatro y su narrativa<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, muchas de las obras de Richepin han ido siendo republicadas por diferentes editoriales menores (Séguier, *L'Arbre vengeur*) y, últimamente, mayores (José Corti, Honoré Champion): en concreto, es de celebrar la aparición, en 2017, de *Œuvres latinisantes* (ver “Bibliografía”), primer volumen de un proyecto que se extiende, por primera vez en Francia, a las obras completas del autor. En lo que a España se refiere, si excluimos algunas publicaciones contemporáneas del autor como el capítulo que le dedicó Rubén Darío en *Los raros* (1896) y –según se dice en el prólogo de *Contes espagnols*– de algunos textos aparecidos en la prensa regional finisecular (Sutton, 1961: 278), de Richepin no parecía tenerse noticia alguna. En los últimos años, sin embargo, se aprecia cierto interés por su obra, hecho que se refleja en la aparición de sus textos en diversas antologías de relatos fantásticos<sup>5</sup>. En cualquier caso, no es de extrañar que la progresiva rehabilitación de Richepin en el universo literario venga principalmente de la mano de sus *nouvelles*, pues se trata de la parte de su producción que mejor se adapta al gusto del lector contemporáneo y, tal y como intentaremos mostrar en las páginas que siguen, la que más fielmente refleja la poética del autor.

## 2. Los relatos de Richepin: una escritura en el abismo

En *Le livre de Caliban*, Émile Bergerat describió a Richepin en estos términos: “Ce chef Touranien dissimule sous des dehors illusoires de contribuable français une identité [...] Edgar Poétique” (1887: 100). El juego de palabras era ingenioso, pero la idea no resultaba original: a finales del siglo XIX, Poe se había convertido en un modelo de referencia tan influyente que la comparación de cualquier escritor novel que cultivara el género fantástico con el maestro estadounidense era de rigor. Y sí, la escritura de Richepin remite claramente a la de Poe en diversos rasgos formales –la preparación del momento final, por ejemplo– así como, sobre todo, en la recurrencia temática de lo macabro. Sin embargo, sus relatos obedecen a un impulso específico, a saber, la atracción dominante por lo extraño y lo morboso. Esta tendencia es ya claramente apreciable en su primer libro de relatos, *Les morts bizarres*:

4 A los citados trabajos de Le Blanc, 2019 y Laplace-Clavérie, 2017 pueden añadirse Granier, 2002; Chevrier, 2006; Fournier, 2011 y Azulai, 2019.

5 Nos referimos a “La húmeda paja de la mazmorra”; “Un emperador” (*El lector decadente*, Atalanta, 2017); “Deshoulières”; “La obra maestra del crimen”; “Los dos retratos” (*Crímenes a la francesa: Una antología*, Siruela, 2018). “Los otros ojos” y “El enemigo” (*Morir de miedo*, Siruela, 2019).

Il est curieux de noter que la mort des protagonistes qui donne son titre au recueil n'est présente dans le texte de Richepin qu'à titre de dénouement logique et ponctuel. Les contes *Les morts bizarres* pourraient donc tout aussi bien être rassemblées sous l'appellation de vies bizarres menant à une mort qui leur ressemble (Fournier, 2011: 79).

En efecto: si bien alude al tema principal que da cohesión al volumen, el título solo resulta plenamente representativo en la medida en que el adjetivo se impone al sustantivo, fundamentalmente porque la muerte, lejos de ser el eje central de las respectivas historias, queda en un segundo plano frente a las peculiares circunstancias que la provocan: “Plus qu'une expérience aux tonalités eschatologiques et spirituelles en rapport à un au-delà attendu ou craint, la mort bizarre est d'abord le terme brutal qui vient contenir l'empiètement de l'étrange dans la vie elle-même” (Fournier, 2011: 79). Desprovista de sus aspectos más trágicos, la muerte funciona como el complemento argumentativo que permite dar relieve a la representación de la irracionalidad, cuando no de la animalidad latente en el ser humano, verdadero objetivo del autor.

Como buen escritor fantástico, Richepin se sitúa en los márgenes del comportamiento convencional. Y no se conforma con poco: es más, en su tortuoso universo personal solo parece haber espacio para aquello que salga de la normalidad o, preferiblemente, para aquello que se aleje lo más posible de la norma. Su obra se construye así sobre una poética de lo monstruoso que la crítica especializada en el género fantástico ha evocado regularmente: “Pour qu'il existe un monstre, il est nécessaire qu'il existe une norme et un écart”, afirma Roger Bozzetto (2001: 115). Y, acudiendo acertadamente a la etimología, Nathalie Prince: “Le fantastique fin-de-siècle se présente [...] comme un fantastique de l'é-normité, de ce qui enfreint les normes éthiques, un fantastique du monstrueux moral” (2002, 258). Es cierto que estas reflexiones resultan válidas para otros escritores de la época, pues como Vladimir Jankélévitch señalara en un estudio hoy clásico: “La Décadence est une fabrication de monstres, une tératogonie” (1950: 339). No obstante, creemos que el caso de Richepin es especial en razón de una propensión natural al exceso que sus contemporáneos juzgaron más próxima al Romanticismo que al Naturalismo (Sutton, 1961: 59 y 238-240) y que, como veremos, lleva al autor a delectarse en las escenas más atroces hasta llegar al límite de lo literariamente aceptable. Por ello, en las páginas que siguen abordaremos sus relatos como una expresión singular de la monstruosidad de lo fantástico finisecular en sus manifestaciones física, moral y mental.

### **2.1. Forma versus norma del cuerpo humano**

“La volonté de donner consistance au monstrueux par référence à la norme du corps humain est notable dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”, dice Évanghélia Stead (2004: 242). Richepin responde enteramente a esta pretensión. En su permanente búsqueda de lo

diferente, el autor se convierte en notario de cualquier rasgo corporal que no se corresponda con los estándares habituales, y con ello nos referimos no solo a todas aquellas rarezas biológicas y malformaciones congénitas o adquiridas que eran objeto de espectáculo en el siglo XIX, sino también a la más mínima peculiaridad física que pueda ponerse al servicio de la expresión de lo extraño.

A veces todo parte de un rasgo más o menos llamativo que el narrador considera discordante y que, como tal, se hace corresponder con algún tipo de misterio u obsesión: el asesino de raza negra con ojos azules de “L’homme aux yeux pâles” (C)<sup>6</sup>, la prostituta joven con ojos y cabello de anciana –en realidad un simple caso de albinismo– de “Ivres-morts” (C) o, a la inversa, la anciana con ojos y sexo de muchacha a la que llaman “Ch’tiote” en el relato homónimo (T). En estos casos, lo monstruoso reside menos en la apariencia del personaje que en la mirada deformadora del autor. De hecho, donde mejor se aprecia la pasión teratogénica de Richepin es en el retrato y, más particularmente en la superposición permanente de lo humano y lo animal, que conduce a una inusual sobreabundancia de personajes zoomorfos. Entre ellos, y solo a título de ejemplo pues sería imposible enumerarlos todos, pueden citarse el doctor Hutchinson de “En moins de temps qu’il n’en faut pour l’écrire” (C) –“monstrueux hippopotame endormi” (Richepin, 1892: 148)–; el espantoso rufián de “Laid” (T), personaje “aux jambes de crapaud reployées sous le ventre, à la gueule de lamproie” (Richepin, 1891: 106) o el mimo cristiano despedazado por las prostitutas de Suburra en “Le chrétien” (CDR), presentado como “un cynocéphale d’Égypte, un de ces singes grimaçants que traînent avec eux par les rues les prêtres ambulants d’Isis” (Richepin, 1898: 202).

Dentro de esta categoría, merece especial atención el caso de la mujer animalizada, analizado con profusión por la precitada Stead como representación decadente de la *femme fatale* en general y como personaje de Richepin en particular (2004: 128-135). Pueden evocarse aquí la protagonista de “Ch’tiote” (T), poseedora de “yeux de singe, de macaque pervers et feroce” (Richepin, 1891: 176); la voraz seductora de “La Morillonne” (C), que comparte esa misma cualidad –“ses yeux de bête perverse et maléfique” (Richepin, 1892: 66)– y la vieja condesa de “Violé” (C) –“Un nez de fouine. Des yeux de rat” (*ibid.*: 258). A ellas se añaden, a título de avatares decadentes de la gigante baudeleriana (Stead, 2004: 133), “L’ensemencière” (CSM) –“à la gueule de poisson, aux moustaches de phoque, au corps de monstre marin” (Richepin, 1922: 187)– y la tremenda bailarina de “Migo-Miga” (LM) –“jambes éléphantiasiques”, “mastodonte”, “Sirène changée en baleine” (Richepin, 1893: 74-76)–, cuyo colosal tamaño queda acentuado por la compañía de varones al borde del enanismo.

La hipérbole y el zoomorfismo forman parte de una retórica de la desproporción que Richepin aplica incluso, y sin el menor resquicio de empatía, a los personajes que sufren de malformaciones anatómicas, abundantes en su obra, provocando una saturación descripti-

6 Con objeto de simplificar nuestro texto, los libros de relatos de nuestro corpus serán abreviados como sigue: *Les morts bizarres* (LMB); *Truandailles* (T); *Cauchemars* (C); *La Miseloque* (LM); *Contes de la décadence romaine* (CDR); *Contes espagnols* (CE); *Le coin des fous* (LCF); *Contes sans morale* (CSM).

va que resulta estridente para el lector contemporáneo. Es el caso del protagonista de “Un monstre” (*T*), relato de título revelador: “Quasimodo amputé des avant-bras, assis entre de courtes jambes de grenouille repliées contre le torse” (Richepin, 1891: 45). Pero también el de Polyte, el enano de “La vengeance de Polyte” (*T*) –“gnome [...] aux allures de reptile” (*ibid.*: 59)– y el de el extrañamente seductor Jules en “Le cul-de-jatte” (*T*): “Avec son tronc d’écrasé, et avec ses lamentables tordions d’insecte à qui on a coupé les pattes, et malgré sa voix attendrissante de crapaud râlant ” (*ibid.*: 113).

Con objeto de justificar semejante proliferación de individuos físicamente diferentes y, de paso, de legitimar su manifiesta fascinación por ellos, el narrador de Richepin se presenta como “un curieux de misère et un amoureux des misérables” (*ibid.*: 46). Se trata en efecto de un individuo literalmente extravagante, es decir, que recorre a menudo el extrarradio de la ciudad en busca de espectáculos de feria o que viaja a las profundidades rurales, lugares que considera propicios para la aparición de lo también literalmente excéntrico. Sobre esta base se construyen *Truandailles* y *Cauchemars*, pero también *Contes de la décadence romaine*, cuyos relatos, al reproducir el imaginario mítico y cronológicamente distante de un imperio en descomposición, permiten al autor todas las libertades. En este “laboratorio completo” (Stead, 2004: 212) de la monstruosidad se dan cita los elefantes acróbatas de “Les Rivaux”, auténticos divos capaces de morir por celos artísticos y amorosos; el feroz gladiador libio de “Le monstre”, quimérico ser dotado de los más extraños atributos y, en “Le Garamante”, la extensa galería de la discapacidad y de la rareza biológica que componen los invitados de Marcia Antonina Priscilla:

Parmi les personnes curieuses de monstres, la plus curieuse qu’on eût jamais connue fut certainement Marcia Antonina Priscilla, la propre nièce du dernier César, qui tenait de lui ce goût des monstres et qui l’avait poussé jusqu’à la fureur. Son palais ressemblait au marché célèbre qu’on appelle *le marché des prodiges de la nature*<sup>7</sup>, où des marchands, venus de tous les points du monde, exhibent et vendent les plus étranges difformités de l’espèce humaine [...]. C’est ainsi que l’on vit chez Priscilla des nains, des géants, des avortons, des hermaphrodites, des femmes à barbe, des gibbeux à double et triple bosse, des hommes-squelettes, des enfants à tête de veau, une femme-chienne, un couple d’êtres sans bras ni jambes, une jeune fille à queue de poisson, une autre à la peau de panthère, et enfin le fameux disloqué Mimmulas, dont le corps absolument dénué d’os, ou du moins paraissant tel, se roulait, se déroulait, se nouait, et se dénouait à la façon d’un serpent (Richepin, 1898: 252).

Según hemos visto, el palacio de la sobrina del César puede considerarse como una metáfora –una representación *en abyme* si se quiere– del universo novelesco del propio Richepin. En este sentido, no deja de ser curioso que en “Pour le beau”, otro relato de este mismo libro, y en una enumeración similar, el refinado Cornelius Aurelianus Merula atribuya

7 Salvo indicación contraria, es el autor de la cita quien subraya.

la decadencia del imperio romano a la desviación del buen gusto y, en particular a la predilección de sus contemporáneos por la monstruosidad:

Ce qu'il faut aujourd'hui, si l'on veut soulever l'enthousiasme de l'amphithéâtre, c'est la pantomime obscène jouée par des infirmes, tels que l'abominable Styra et l'infâme Gellia, celle-ci sans jambes, celui-là sans bras; c'est la danse lémurique de cette bande de géants aux corps décharnés de larves [...]; c'est la bataille grotesque entre un manipulateur de gibbeux et une caterva d'hydropiques; c'est enfin, et par-dessus tout, les duels de gladiateurs nains, ambidextres et pédipugnes, ravalant notre divine gladiature [...] à n'être plus qu'une immonde boucherie de quadrumanes (Richepin, 1898: 202).

*Qui s'excuse, s'accuse*, dice el proverbio francés. Los gladiadores de los que Merula reniega, símbolos de otra época decadente, no son distintos a los deformes protagonistas que Richepin ofrece a sus lectores. En la práctica, este tipo de desarrollos funcionan como una especie de preterición: más que argumentos plausibles, la curiosidad, el amor por los más desfavorecidos y la denuncia del mal gusto constituyen una coartada que permite al autor entregarse a su profunda atracción por los fenómenos y, como veremos a continuación, por cualquier hecho que resulte morboso o estremecedor.

## 2.2. *Monstruosidad y transgresión moral: del vicio y del crimen*

“Par métaphore, ensuite, le monstre a été perçu comme celui qui se situe dans la transgression totale, non plus des lois biologiques, mais des lois morales et sociales communément admises, présentées comme des lois de la nature humaine” (Bozzetto, 2001: 113). La transición a la que se refiere este pasaje puede datarse de manera aproximativa, tal y como hace Michel Foucault:

[...] hasta el siglo XVII o XVIII podía decirse que la monstruosidad, la monstruosidad como manifestación natural de la contranaturaleza, llevaba en sí misma un indicio de [...] criminalidad posible. Luego, a partir del siglo XIX, [...] la relación se invierte, y se planteará lo que podríamos llamar la sospecha sistemática de la monstruosidad en el fondo de toda criminalidad (1999: 83).

Testigo de su tiempo, Richepin se hace eco de esta nueva percepción siguiendo la misma lógica de la saturación que aplica a la monstruosidad física, esto es, multiplicando la presencia en sus historias de seres moralmente reprobables. En este sentido, el universo de sus relatos se identifica no solo con el palacio Marcia Antonina Priscilla al que aludíamos más arriba, sino también a “Cauchemar-Street”, calle que da título a una de las *nouvelles* de *Contes sans morale* y en la que se reúne una sociedad bastante peculiar:

Mais quels abominables exemplaires de ce vieux monde! Les hommes, sauf de très rares exceptions, avaient des mines atroces de bandits et presque toutes les femmes

semblaient des prostituées de la plus basse classe. Les enfants eux-mêmes présentaient déjà, sur leurs faces hâves et dans leurs yeux hardis, tous les stigmates du vice et du crime. (Richepin, 1922: 245)

Richepin recorre todo el espectro que va de la leve inmoralidad al crimen más abyecto. Yendo de menos a más en la escala de lo éticamente censurable, pueden citarse en primer lugar algunos relatos de *Cauchemars* en los que el narrador, próximo al Richepin más joven y díscolo, ironiza sobre el fariseísmo de las clases acomodadas. En “Une bonne affaire” un caballero pretendidamente honesto compra los favores sexuales de una prostituta lesbiana que necesita dinero para enterrar a su pareja, hecho que presenta como una venganza de la moral y, por tanto, como una buena acción. En “Jéroboam”, el reverendo William Greenfield impone a su esposa la renuncia a las relaciones carnales para huir de la lujuria, lo que no le impide entregarse a todo tipo de fantasías con la sirvienta. El tono es muy distinto, bastante más indulgente, cuando se trata de las clases populares, sin duda porque el autor cree que atentan contra la decencia con autenticidad o, al menos, sin hipocresía. Esto es lo que se deduce de algunas *nouvelles* de *Contes sans morale*: “Casuistique”, en la que un pintoresco abad oficia conscientemente un matrimonio bígamo para –según dice– arrebatarle tres almas al Maligno; “Les deux casse-cœurs”, historia también de una relación amorosa entre dos hombres y una mujer, si bien en esta ocasión todos se avienen a un civilizado reparto semanal; “La Bistouille”, en el que la imparcial quincuagenaria que da nombre al relato reparte sus favores con un nutrido grupo de menesterosos:

Que si vous trouvez répugnante cette façon de matriarcat, vous avez grand tort. Mettez-vous un peu, par la pensée, à la place des pouillards, et vous y verrez, au contraire, ce qu’il faut y voir, c’est-à-dire une très douce et très belle et très admirable charité chez elle, et, chez eux, le plus enviable épanouissement de la plus évangélique fraternité. (*ibid.*:100)

Como puede apreciarse, la presunta inmoralidad de muchos de estos casos resulta hoy anacrónica, y en este sentido hay que reconocer a Richepin cierto grado de modernidad: alejándose de cualquier forma de rigorismo en favor de la socarronería supuestamente propia del hombre mundano que no se sorprenderse fácilmente, el autor se complace en sacudir el recato burgués con historias más o menos atrevidas. De la misma manera, no deja de resultar chocante que, en su permanente viaje hacia la provocación, adopte la misma actitud en aquellos relatos en los que se alude directamente a episodios de zoofilia como “Le patarin” (*T*), “La Morillonne” (*T*) o “Le Garamante” (*CDR*).

No obstante, en su afán de ahondar en la condición animal del ser humano, Richepin se interna a menudo por territorios más dramáticos, cuando no trágicos, en los que la conducta inmoral queda en un segundo plano frente al acto criminal. Menos visibles que las de la apariencia física, las anomalías del comportamiento resultan mucho más transcendentales,

pues no solo afectan a ciertos personajes más o menos incivilizados como los anteriormente descritos, sino también a todos aquellos individuos comunes que, en ciertas circunstancias, se dejan llevar por los impulsos de una visceralidad no por latente menos aterradora.

En algunos libros de relatos, la acción se ubica en un marco histórico o geográfico singular que permite al narrador explicar la aparición de la violencia y, de paso, sublimarla moralmente. Es lo que sucede, por ejemplo, en los frecuentes suicidios heroicos de *Contes de la décadence romaine* y, sobre todo, en *Contes espagnols*, donde el supuesto atavismo de la España decimonónica, asociado a un concepto primigenio del honor que Richepin dice admirar infinitamente, permite al autor recrear venganzas inusualmente aparatosas: en “Le miracle”, por poner solo un ejemplo que da idea del tono general del volumen, un monje estrangula a su propio padre como castigo por haber seducido y abandonado a su madre cuando era joven. Sin embargo, en los demás libros el acto criminal no llega a justificarse por medio de un contexto específico, sino que se presenta como la consecuencia inevitable de la universal naturaleza humana. De manera calculada o impulsiva, los personajes ceden a pasiones elementales como el odio, la envidia y, sobre todo, los celos, lo que conduce invariablemente a los desenlaces más truculentos. En este sentido, llama la atención el lugar tan preponderante que ocupa en los relatos de Richepin la brutalidad extrema, a menudo representada en episodios de mutilación de todo tipo: el escalpelamiento de “La casquette” (T); la evisceración de ojos en “Cul de jatte” (T); la emasculación individual de “Pouillards” (T) o colectiva de “Psellias” (CDR) o el descuartizamiento completo de “Le chrétien” (CDR). Igualmente variado es el muestrario de la muerte violenta, producto de salvajes mordeduras humanas –“Ch’tiote” (T), “Le brigand Bulla” (CDR)– o caninas –“Cht’heumme-aux-quiens” (T)–, pero también de otras formas de homicidio como el envenenamiento por microbios –“L’homme aux yeux pâles” (C), “Un legs” (LCF)–, el estrangulamiento –individual en “La Bistouille” (CSM), mutuo en “Fezzan” (LCF), colectivo en “Les trente braves” (CDR)– o la decapitación –“L’assassinat du pichet qui piche” (C)<sup>8</sup>. En estos casos la *nouvelle* se aproxima claramente al *fait divers*, género que siempre sirvió de inspiración a los escritores del XIX, si bien es cierto que, en este campo, la fecunda imaginación de Richepin y su irreprimible voracidad por lo excesivo van más allá de la habitual crónica negra. Aun siendo digno de una antología del horror, el crimen por sí mismo no siempre resulta suficiente, por lo que no es raro ver al autor especiarlo con unas dosis de perversión hasta llegar al colmo de lo morboso, de ahí las turbias escenas de necrofilia que encontramos en “Pft! Pft!” (C), “La magicienne” (CDR) o “Le Coffre rouge” (LCF). En este último relato, Murzet, un ladrón profesional, roba un misterioso cofre rojo que, para su sorpresa, solo contiene la cabeza decapitada y embalsamada de una desconocida, mas no por ello renuncia a su recompensa:

8 Lejos de ser exclusiva de los relatos cortos, la muerte violenta está presente también en algunas novelas de Richepin como *La Glu* (1881) –una madre le abre la cabeza con un hacha a la pérfida mujer que está arruinando la vida de su hijo– o *Miarka, la fille à l’ourse* (1883), en la que el joven Gleude, tras matar al alcalde de Ohis rompiéndole el cuello, es a su vez devorado por la osa a la que se refiere el título.

- J'eus un éclat de rire intérieur en pensant:  
– Nom de Dieu! Je suis volé!  
Puis j'en eus un autre à me dire:  
– Nom de Dieu! non, je ne serai pas volé!  
– Et, avant de remettre la tête dans le fameux coffre rouge [...] je déposai un long baiser sur les dents étincelantes, et mordis la bouche rose. (Richepin, 1921: 158)

Este pasaje remite no solo a ciertas imágenes clásicas de Poe –la muy analizada obsesión por los dientes femeninos, sobre todo en “Berenice”–, sino también, y más ampliamente, a la capacidad del maestro americano para mezclar lo dramático con lo cómico. La nula participación emocional del narrador-protagonista choca con lo sobrecogedor de lo contado, no en vano el final de “Le Coffre rouge” ha sido calificado de paródico e incluso de carituroesco (Prungnaud, 2002: 166-167). Y en efecto esta sensación de desapego es decisiva en la medida en que sitúa el desenlace trágico en el nivel puramente evenemencial, el del acontecimiento que se registra simplemente a título de inventario, sin la más mínima pretensión ejemplarizante o admonitoria: “Plutôt que d’offrir au lecteur une leçon de validité étendue en raison de sa fréquence, Richepin érige [...] en règle de conduite un exemple dans ce qu’il a de plus circonstanciel et d’individuel, minant de cette manière la portée exemplaire de son œuvre” (Fournier, 2011: 89). En realidad, el rechazo del juicio moral ocupa toda la trayectoria de Richepin, pues se extiende de *La chanson des gueux*<sup>9</sup> –recordemos, 1876– hasta su último libro de relatos, publicado en 1922 con el elocuente título de *Contes sans morale*. Desprovista de fin ulterior, la representación del vicio y del mal termina en sí misma y en sí misma se justifica, como un instrumento cuya finalidad real y única es la de generar en el lector una impresión más o menos espeluznante. Así, en “Les autres yeux” (*LCF*), cuando un joven accede a la visión de su propia alma, el narrador nos ofrece esta descripción:

Et voici que devant lui, visible à ces autres yeux, surgissait la forme d’une âme, [...] forme étrange, monstrueuse, d’une hideur telle que le malheureux en faillit tomber à la renverse, dans une pâmoison de dégoût et d’épouvante.  
La forme de cette âme, en effet, n’était qu’un ulcère fait d’innombrables ulcères conglomérés, agglutinés, engendrés l’un de l’autre, copulant chacun avec tous, en abominables et nidoreux champignons de lèpre qui grouillaient comme des nœuds de vipères, suant les venins, les virus, la sanie, la pourriture, la puanteur, la mort vivante et pullulante, et toutes les horreurs épanouies dans une apothéose d’horreur.  
Et toutes ces figures de cauchemar [...], les autres yeux en voyaient aussi la signification symbolique. Car chacun de ces ulcères, facettes de l’ulcère total, était [...] un vice en acte ou en puissance (Richepin, 1921: 133-134).

Reencontramos aquí la retórica del exceso a la que antes aludíamos, basada en figuras como la exageración a ultranza y, en este caso, en esa otra variante de la *accumulatio* que

9 Ya en el prólogo de la segunda edición de este poemario se advertía: “L’Art est une chose, et la Morale en est une autre, et ces deux choses n’ont vraiment rien à voir ensemble” (Richepin, 1881: XIX-XX).

es la hipotiposis (cf. Prince, 2002: 153). Frecuente en la literatura fantástica en general, esta última se sirve de procedimientos –adjetivación superlativa, isotopía del horror, etc.– particularmente característicos de la escritura de Richepin y, más concretamente, de su expresionismo descriptivo:

La manifestation du monstre donne lieu à une écriture de l'hypotypose, c'est-à-dire à une séquence expressive qui entend produire une image claire de la chose épouvantable. Cette visualisation par le texte doit suffire à donner l'impression de sa présence et à remplir ainsi l'effet de "terreur cosmique" que Lovecraft pose au principe même du conte fantastique. (Mellier, 2000: 37)

### 2.3. La norma monstruosa y latente de la alienación mental

En la medida en que, durante el siglo XIX, la locura es un hecho constatado positivamente y, al mismo tiempo, un enigma anatómicamente inexplicable, la psiquiatría y la literatura fantástica ocupan un territorio común:

Les écrivains fantastiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> ne cessent de procéder à la mise en forme esthétique du discours sur la folie tenu par les aliénistes: non pas [...] qu'ils procèdent à une pure et simple transposition littéraire du langage de la psychiatrie, tout au contraire ils s'attachent à en reprendre, pour les radicaliser en leur conférant un caractère problématique, les images les plus insolites et les plus virtuellement porteuses de mystères. (Ponnau, 1997: 184)

Esta superposición se ve favorecida por el principio, cada vez más consolidado, de la continuidad entre lo normal y lo patológico, que a su vez somete la tradicional oposición entre la lucidez y la locura a una lógica contradictoria que Bertrand Marquer describe como una “norma monstruosa”:

Le principe de Broussais, celui de Baillarger et l'optique même de la *découpe* anatomique ne constituent donc sans doute [...] que les trois voies d'une même métamorphose: celle que la psychanalyse résumera, avec Freud, par le concept d'inquiétante étrangeté, et à laquelle la fin de siècle préfère l'oxymore d'une *norme monstrueuse*. La fantasmagorie [...] cède en effet la place à un autre type de monstration fantastique, qui ne relève plus de l'irruption du surnaturel, mais repose à l'inverse sur l'exhibition sans fard [...] d'une monstruosité surgissant du principe de continuité, et abolissant par là même la distance entre le normal et le pathologique, la norme et l'écart. (2014: 211)

En este mismo sentido, Nathalie Prince alude la “monstruosidad mental” –expresión que toma precisamente de “L'âme double” (LCF) de Richepin– como una transición de lo fantástico a lo fantasmático (2002:140), es decir, como la reubicación de los elementos perturbadores del orden natural de las cosas en el universo interior del individuo.

Son muchos los escritores que, en la senda de Poe, cultivan esta corriente de la litera-

tura fantástica. Por su parte, Richepin lo hace con frecuencia, y de hecho puede decirse que en cada uno de sus libros de relatos, y no solo en el que lleva el evidente título de *Le coin des fous*, la representación de la alienación mental ocupa un espacio significativo. En este sentido, y si bien aborda ocasionalmente comportamientos propios de la esquizofrenia –“L’ennemi” (*LCF*) y el citado “L’âme double” (*LCF*)–, el ámbito en el que el autor insiste más reiteradamente es el de las diferentes formas de la conducta obsesiva y de la monomanía.

En la frontera de la norma se encuentran los personajes que llevan al extremo la conciencia profesional hasta convertirla en una especie de justificación vital, asociada a un ideal de perfeccionamiento que los acompaña desde y para siempre, y que encuentra su expresión definitiva en el momento de la muerte. En *La Miseloque*, volumen que gira en torno del mundo del teatro, el disciplinado figurante de “Des «utilités»” reflexiona hasta la saciedad sobre la interpretación de una frase de tres líneas, la única que tiene en la representación. De la misma manera, el Berlanval de “Les quatre R”, creador de una técnica propia basada en las diferentes pronunciaciones de la consonante “R”, expira orgulloso de dar con la variante apropiada en el *je meurs* de su último hálito. Muy similar resulta el protagonista de “Un fou”, que ensaya sin cesar nuevas declamaciones del padrenuestro para mantener vivo el texto sagrado y que inspira al narrador la siguiente analogía:

Je le suivis, stupidement docile, effaré, épouvanté, me demandant si je n’étais pas fou moi-même. Et souvent encore je me le demande, quand je songe à ce malheureux. Car, en somme, faisons-nous donc autre chose que lui, nous, artistes quintessenciés et outranciers des derniers jours, qui cherchons des expressions nouvelles au vieux texte, désormais traditionnel, du drame humain? (Richepin, 1893: 261).

En “L’horloge” (*LCF*), el relojero de una pequeña ciudad empieza a descuidar todos los relojes del municipio menos uno, muy antiguo, al que dedica una atención cada vez más enfermiza, propia de lo que Prince define como “une libido transgressive et équivoque” (2002: 247): al final solo consigue repararlo ahorcándose de una de las cadenas de contrapeso.

En su cotidiana humildad, estos artistas incomprendidos no tienen aspiraciones mayores ni reclaman la admiración de sus contemporáneos. No siempre es así. En los relatos de Richepin abundan los individuos convencidos de su propia valía, cuando no de su genialidad, que consideran la indiferencia de los demás o el simple anonimato como un lacerante menosprecio. En estos casos, la alienación mental suele derivar en un acto probatorio que toma la forma del clásico crimen perfecto. En “Vieille baderne” (*C*), el veterano detective Lejars, relegado por sus métodos obsoletos, comete como venganza un doble asesinato que queda sin resolver –lo que les cuesta el puesto a sus superiores– y lo reconoce antes de suicidarse. En “Deshoulières” (*LMB*), el joven que da título a la *nouvelle* actúa de modo similar y termina en la guillotina, aunque por razones diferentes:

Son esprit était aussi mobile qu'un kaléidoscope, et il y secouait en guise de verres colorés les paradoxes les plus invraisemblables, mêlés aux lapalissades les plus monstrueuses [...]. Il imagine de tuer sa maîtresse, de l'embaumer et de continuer à être son amant. Le crime fut perpétré avec une telle science [...] qu'il demeura inconnu. Le secret de cette monstruosité sadique fut précisément ce qui sembla banal à Deshoulières. Il trouva qu'il n'y avait pas grande originalité à être monstre et à échapper à la justice. Il se dénonça lui-même, sans remords d'ailleurs. (Richepin, 1876: 282-284)

En tanto que revelación de la inteligencia del individuo, la reivindicación del delito es una necesidad irresistible. De hecho, este es precisamente el drama de Oscar Lapissotte –“Le chef-d'oeuvre du crime” (*LMB*)–, quien no consigue probar la propia autoría de un crimen tan perfecto que resulta inverosímil para la justicia: considerado como un loco que imagina extrañas fantasías, termina sus días encerrado en el hospital de Charenton. En “L'homme aux yeux pâles” (*C*), otro relato dedicado al mismo tema, el falso doctor James Ferdinand se refiere a esta pulsión autculpabilizadora como sigue:

Cet homme a commis deux crimes. Il n'en a pas de remords. Seulement, étant psychologue, cet homme a peur de céder quelque jour à l'impérieuse tentation de confesser ses crimes. Vous savez mieux que personne (car c'est là votre aide le plus puissant) avec quelle force irrésistible les criminels, les *intellectuels* surtout, éprouvent cette tentation. Le grand Edgard Poe a écrit là-dessus des chefs d'œuvre qui sont l'exacte notation de la vérité. (Richepin, 1892: 47)

“Les *intellectuels* surtout”, subraya Richepin. Y es que, en efecto, son los individuos dotados de un talento superior o de una amplia erudición quienes resultan más vulnerables frente a los cantos de sirena del delirio creativo. A lo largo del siglo XIX, la literatura fantástica otorga una presencia preponderante a esos “monstres modernes que sont les savants fous” (Bozzetto, 2001: 9), visionarios entregados a un proyecto revolucionario que los convierte en adelantados a su tiempo, pero que a menudo les cuesta la vida<sup>10</sup>. Esta última es la suerte que siguen invariablemente los sabios locos de Richepin, entre ellos Féru, el estudiante de medicina de “Le disséqué” (*LMB*). En su calidad de científico materialista, Féru intenta responder al enigma mayor de la psiquiatría al que aludíamos más arriba, es decir, encontrar el fenómeno anatómico que explique el funcionamiento intelectual. Ante la imposibilidad de estudiar un cerebro vivo y pensante, opta por diseccionarse a sí mismo:

Le malheureux avait la poitrine dépouillée, les chairs à vif, et cela non pas par l'effet du verre, mais par suite d'une opération. Il était disséqué. Les nerfs blancs, les artères bleues, les muscles rouges, les aponévroses grisâtres étaient hideusement mis à jour; et la peau, taillée en un grand lambeau carré, retombait sur le ventre comme un tablier rose. (Richepin, 1876: 209)

<sup>10</sup> Sobre la figura del científico loco, ver por ejemplo Ponnau (1997: 117-139) o, más recientemente, Machinal, 2013.

El cuerpo desollado de Féru, de nuevo representado por medio de la hipotiposis descriptiva, es una imagen brutal de lo que Bertrand Marquer llama “le fantastique clinique”, subgénero que apela a la autopsia como antídoto de la superstición, al tiempo que abre nuevos escenarios a la representación del horror (2014: 7-27). El mismo Marquer (*ibid.*: 176) menciona el parentesco de Féru con otro personaje de Richepin, el filósofo de “La machine à métaphysique” (*LMB*), que intenta acceder a un nuevo sentido humano, el sentido de lo absoluto: “j’ai écrit que l’homme avait un nouveau sens. Monstruosité! Il me semble que j’entends rire autour de moi. On dit fou, fou, fou! Je suis bien lucide, cependant. Mon cerveau est sain, j’en suis sûr. Non, je ne suis pas fou, ce n’est pas vrai. Je vois” (Richepin, 1876: 270). Desgraciadamente, la extraña máquina con la que intenta anular progresivamente la capacidad de sus órganos sensoriales para alcanzar el éxtasis se convierte en el escenario de una muerte espantosa, representada igualmente de manera explícitamente expresionista. A ellos dos se une el filósofo Pierre Brulast –“L’autre sens” (*LCF*)–, que viaja a Oriente con el mismo objetivo que el anterior, esto es, la búsqueda de un sentido nuevo y trascendente por vía de la meditación, y que termina dando con sus huesos en un manicomio de Calcuta. La última frase de este relato –“il est parfois bien difficile de discerner quel est le vrai fou, de l’aliéné ou de l’aliéniste” (Richepin, 1921: 242)– propone una lectura de la sospecha muy del gusto del XIX, que reestablece la complementariedad entre la genialidad y la locura. Por su parte, Richepin gusta de insistir en esta vía: aunque sucumba al delirio de una intuición imposible, el científico loco no deja de ser un individuo incuestionablemente inteligente, y en la medida en que este hecho es reconocido por los demás, su obsesión se convierte en un elemento contagioso. De ahí que encontremos razonamientos análogos en otros relatos de *Le coin des fous* como “Le regard” –“qui sait si le fou n’était pas fou?” (*ibid.*: 147)– o “La cité des gemmes”:

– Détrompez-vous, interrompt le docteur. Je les ai lus, moi, ses papiers, et ils sont d’une clarté, d’une force d’argumentation vraiment étonnantes.

– Mais alors?

– Ah! Voyez-vous, c’est effrayant, ce que les fous ont souvent de la logique! Une fois admis leur point de départ, dès qu’on n’en refuse point l’absurdité, on est leur proie. Ils vous mènent, ils vous mènent! (*ibid.*: 255)

En suma, lo que el autor persigue es simplemente aprovechar la inercia del imperativo científico de la continuidad entre la razón y la locura para apuntalar el discurso, propiamente fantástico, de la duda, convirtiendo la monstruosidad mental en una realidad universal, latente pero siempre posible y siempre amenazadora, para mayor inquietud del lector.

### 3. Conclusiones

La obra de Richepin está directamente ligada a un contexto histórico-artístico muy

concreto en el que la representación de la monstruosidad humana ocupa un lugar de excepción. Si a lo largo del siglo XIX la crueldad y el terror se convierten en motivos literarios consolidados por la novela gótica y el romanticismo frenético, la *fin de siècle* no hará más que intensificar esta tendencia insistiendo en “le goût exarcerbé du macabre et du bizarre, le culte de l’artificiel et de la névrose, le fantasme de l’animalité latente en tout individu” (Ponnau, 1997: 81). Esta circunstancia no es ajena al nacimiento de una estética específica, la *Décadence*, cuya propensión natural es la de acentuar la anomalía física y mental en todas sus formas, pues como señala Jean de Palacio: “Elle investit aussi bien le corps que l’esprit, par le biais de la maigreur, de l’hystérie, de la monomanie, de la nymphomanie et de toutes les manies possibles” (2007: VII). Por otro lado, en sus relatos Richepin cultiva preferentemente un género, lo fantástico, que por su propia naturaleza favorece la presencia de la disconformidad y la incongruencia.

Sin duda Richepin no es el único escritor de este tiempo cuya obra se sitúa en la confluencia de lo decadente y de lo fantástico, ni el único en internarse por los caminos más turbios del horror, la truculencia y la irracionalidad. A él se unen, entre muchos otros, Catulle Mendès –*Monstres parisiens* (1882)–, Jules Lermina –*Histoires incroyables* (1885)–, Léon Bloy –*Histoires désobligeantes* (1894)– y Octave Mirbeau –*Le Jardin des supplices* (1899), *Les vingt et un jours d’un neurasthénique* (1901). Con todo, y en lo relativo a la representación de la monstruosidad humana, los relatos de Richepin poseen algunos rasgos propios a los que nos hemos referido a lo largo de este estudio.

Probablemente el más característico es la desproporcionada profusión de personajes ajenos a los estándares de la norma común, que convierte el universo de la ficción en una especie de museo de la discapacidad física y de la rareza biológica, de la conducta inmoral o criminal y de la alienación psíquica. De ella se deriva una inusual sensación de saturación a su vez sobrealimentada formalmente por el expresionismo descriptivo, propio de una retórica del exceso basada en la acumulación enumerativa, la hipérbole, el zoomorfismo o la hipotiposis. Estamos, en suma, ante una escritura del efecto que no teme ser efectista: fiel al espíritu provocativo del que hizo gala durante toda su vida, Richepin tiene como objetivo principal crear una impresión impactante en su lector. A esta tarea contribuye no poco la actitud de un narrador que se explaya a su gusto sobre la deformidad física sin necesidad de empatizar con ella, que representa o alude a la perversión sexual sin condenarla moralmente, que retrata las consecuencias más espantosas de la violencia y de la locura con dramatismo, pero con cierta ironía. Es aquí donde reside la verdadera provocación de Richepin: en el hecho de haberse permitido abordar la representación de la monstruosidad desde un distanciamiento emocional, moral e intelectual que, como vimos al principio, algunos contemporáneos le reprobaron como una falta de sinceridad, y que, paradójicamente, es hoy el aspecto que mejor explica su modernidad.

## Referencias bibliográficas

- AZOULAI, Juliette. 2019. “Métamorphoses et biologie marine chez Michelet et Richepin” in Azoulai, Juliette, Fayolle, Azélie & Séginger, Gisèle (dirs.). *Les métamorphoses, entre fiction et notion: Littérature et sciences (XVIe-XXIe siècles)*. Champs sur Marne, LISAA éditeur, 159-174: <<http://books.openedition.org/lisaa/1082>> [2-10-2021].
- BERGERAT, Émile. 1887. *Le livre de Caliban*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BOZZETTO, Roger. 2001. *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. 1884. “Les Blasphèmes, par M. Jean Richepin” in *Revue des deux mondes*, vol. 63, 695-705.
- CHEVRIER, Alain. 2006. “Les Assis d'Arthur Rimbaud vs Les Assis de Jean Richepin” in *Parade Sauvage*, vol. 21, 22–27: <<http://www.jstor.org/stable/44780576>> [3/11/2021].
- DAVID-DE PALACIO, Marie-France. 2005. *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*. Berna, Peter Lang.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Los anormales*. Buenos aires, Fondo de Cultura Económica.
- FOURNIER, Jean-François. 2011. “La mort au crible de l'humour dans *Les morts bizarres* de Jean Richepin” in *French Forum*, vol. 36, n° 2-3, 79-96: <<https://www.jstor.org/stable/41708752>> [8/10/2021].
- GRANIER, Caroline. 2002. “Césarine de Jean Richepin ou la neutralité impossible” in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, vol. 24, 53-70: <DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.369>> [24/9/2021].
- GROJNOWSKI, Daniel. 2014. “Des Groupes et des Œuvres” in *Littératures*, vol. 70, 165-177: <<https://doi.org/10.4000/litteratures.301>> [3/09/2021].
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1950. “La Décadence” in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, 337-369.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. 2017. “Jean Richepin ou l'invention du proverbe chimérique” in *Théâtres en liberté du XVIIIe au XXIe siècle. Genres nouveaux, scènes marginales?* Publications numériques du CÉRÉDI, n° 19: <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?jean-richepin-ou-l-invention-du.html>> [10/10/2021].
- LE BLANC, Alissa. 2019. “Parler au nom des Gueux? Remarques sur *La Chanson des Gueux* (1876) de Jean Richepin” in *Modernités*, vol. 31, 141-147: <<https://books.openedition.org/pub/7910>> [8/10/2021].
- LEMAITRE, Jules. 1887. *Les contemporains*. Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin.
- MACHINAL, Hélène (dir.). 2013. *Le savant fou*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MARQUER, Bertrand. 2014. *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Pariss, Hermann.

- MELLIER, Denis. 2000. *La littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- PALACIO, Jean de. 2007. *Configurations décadentes*. Lovaina, Peeters.
- PONNAU, Gwenhaël. 1997. *La Folie dans la littérature fantastique*. Paris, P.U.F.
- PRINCE, Nathalie. 2002. *Les célibataires du fantastique*, Paris, L'Harmattan.
- PRUNGNAUD, Joëlle. 2002. "La mort au féminin: du gothique au macabre" in Krzyzkowski, Isabelle & Thorel-Cailleteau, Sylvie (dirs.). *Anamorphoses décadentes: l'art de la défiguration, 1880-1914*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 151-170.
- RACHILDE. 1898. "Contes de la Décadence romaine, par Jean Richepin" in *Mercure de France*, vol. 28, 747-748.
- RICHEPIN, Jean. 1876. *Les morts bizarres*. Paris, George Decaux.
- RICHEPIN, Jean. 1881. *La chanson des gueux*. Paris, Maurice Dreyfous.
- RICHEPIN, Jean. 1891. *Truandailles*. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- RICHEPIN, Jean. 1892. *Cauchemars*. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- RICHEPIN, Jean. 1893. *La Miseloque*. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- RICHEPIN, Jean. 1898. *Contes de la décadence romaine*. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- RICHEPIN, Jean. 1901. *Contes espagnols*. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- RICHEPIN, Jean. 1921. *Le coin des fous*. Paris, Flammarion.
- RICHEPIN, Jean. 1922. *Contes sans morale*. Paris, Flammarion.
- RICHEPIN, Jean. 2017. *Œuvres latinisantes*. Paris, Honoré Champion.
- STEAD, Evanghélia. 2004. *Le monstre, le singe et le fœtus*. Ginebra, Droz.
- SUTTON, Howard. 1961. *The life and work of Jean Richepin*. Ginebra/Paris, Droz/Minard.
- VERLAINE, Paul. 1972 [1886]. "Jean Richepin", in *Œuvres en prose complètes*. Paris, Gallimard, 779-781.
- ZOLA, Émile. 1882. *Documents Littéraires. Études et portraits*. Paris, G. Charpentier éditeur.
- ZOLA, Émile. 1908. *Correspondance. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Charpentier.