

EL DEMONIO, EL MUNDO Y LA CARNE. UN TRÍPTICO FRANCÉS DE FANTASÍA

María Dolores Adsuar Fernández
(Universidad de Murcia)

Los antiguos catecismos consideran de triple faz la mayor enemistad del alma humana: el demonio, el mundo y la carne. Los tres genios de la tentación acechan los intersticios donde introducir sus rostros esquivos y avanzar desde ellos para bendecir la eterna desdicha del espíritu, sumido sin embargo en la mayor de las dichas terrenales. El aspecto de sus rostros suele ser proteico, y tornadizas y metamorfósicas son también sus manifestaciones, que no dudan en cambiar de naturaleza o de estado para alcanzar sus objetivos trascendentes, a través de la inmanencia sensitiva, curiosamente. No dudan las tres máscaras de la desesperanza en proclamar sus atributos colosales: los muertos pueden revivir por la incandescencia de un beso; los hombres tornarse féminas, y humanos los animales. Nada está prohibido a los tres grandes raptos del alma para brindar con el laurel de la victoria, y en más de una ocasión recurrirán a la enajenación perceptiva de los mortales, tan frágiles en sus convicciones y en su noción de lo veraz, sumiéndoles en sueños voraces que interpretarán aquellos como pasajes verdaderos o episodios de mayor consistencia que los que sus toscas o rígidas vigiliás forjaron.

En tres ejemplos tomados de la literatura fantástica francesa creemos hallar sendas ilustraciones de esta triple hermandad en lo maligno, que encamina sus pasos para la proclamación de nuevas verdades, o tal vez para la revisión de aquéllas que supuestamente fueron consagradas por la tradición religiosa de más notable

repercusión en la historia moderna. No parece ocioso observar que los tres relatos construyen una ilación narrativa cohesionada, que tiende al desmantelamiento de un orden jerarquizado, donde el componente espiritual había desplazado secularmente los términos materiales, desterrando al cuerpo y sus sentidos hacia los arrabales del pecado, para labrar allí su desesperación o sus lamentos. La literatura fantástica abre las compuertas de lo extraño, lo siniestro y lo prohibido, precisamente a través de su inmersión en la materia, en el hemisferio de lo corporal y sus misterios, blindando así la hegemonía de un alma intangible y etérea que había usurpado durante siglos la toma de posesión de realidades y presencias.

"El diablo enamorado" es el título que Jacques Cazotte (1720-1792) escoge en 1772 para presentar al "mundo" su peculiar visión fantástica de los asuntos amatorios y galantes. Inscrita todavía en un periodo prerromántico y narrado a modo de confesión del capitán español d. Álvaro, uno "de los grandes del rey de Nápoles", ambientada pues en la época de máximo esplendor barroco del imperio español, el "Diable amoureux" pertenece a un interesantísimo momento en la declinación del Emporio de las Luces. Oportunamente señala Jorge Luis Borges: "El admirable siglo XVIII fue el siglo de Voltaire y de la Enciclopedia, pero fue también el siglo de Swedenborg y de su rebelde discípulo William Blake. Quizá no huelgue recordar que fue el siglo de Osián, del apócrifo Osián y de la epopeya celta, que inauguró el vasto movimiento romántico". Y conclu-

ye certificando que ese "ambiguo carácter se refleja" en la narración del escritor de Dijon, que llegó a ser comisario de la marina destinado en la lejana Martinica, desde donde lucharía contra la invasión inglesa. En su obra más recordada, la figura del diablo adopta un porte aristocrático y de refinada belleza, encarnándose en la figura femenina de la exquisita Biondetta, no sin antes adoptar el cuerpo de un perro y un paje en el proceso de seducción escogido por este primer "enemigo" de la virtud.

Interesa destacar que esta incursión dieciochesca en el espacio de lo fantástico se produce de mano de uno de los grandes aliados del espíritu heroico tradicional: la audacia y el coraje, atributos que adornan el carácter de Álvaro y ante los cuales queda "seducido" el propio espíritu del diablo, maleado en las entretelas sentimentales de la mujer en quien ha escogido corporeizarse. Un "Quijote de la nigromancia" es el protagonista del relato, y precisamente el objeto del amor del "demonio", es decir, la bizarria del caballero, será su mayor antagonista a la hora de conseguir su alma. Y es que el espíritu enciclopédico y ejemplarizante todavía inunda las emociones de la literatura europea. La teoría que formula el "diablo enamorado" al respecto de su pasión no deja de maravillarnos, por cuanto evoca la idea del "verbo encarnado", pero desde el punto de vista del "ángel caído": un espíritu inmortal que es seducido por su propia seducción, un cazador cazado, un tentador atrapado por la fuerza del sentimiento que pretende utilizar para atrapar a su víctima. Un diablo encubierto en un cuerpo femenino y que, por ello mismo, se halla ante una situación final de indefensión y susceptibilidad morales, "probando" las limitaciones de su "poder". Y así, el discurso de Biondetta, más que atesorar el "arte suasoria" de la seducción por los sentidos, expresa el propio estadio existencial del "diablo" en este nuevo "caso" nunca anteriormente conocido en su infinito transcurso temporal: "Tengo, en una palabra, pasiones de una violencia tal que debería asustarte, si no fueses el objeto de la más arrebatada de todas y si no conociésemos mejor los principios y efectos de esos impulsos naturales de lo que se los conoce en Salamanca. Allí les dan nombres odiosos; hablan, por lo menos, de reprimirlos." Y

ante tal "aberración" del catecismo, exclama el primer gran enemigo del alma piadosa: "¡Reprimir una llama celeste, resorte único mediante el cual el alma y el cuerpo pueden actuar recíprocamente uno sobre otro y forzarse a colaborar en el mantenimiento necesario de su unión! ¡Es una completa idiotez, mi querido Álvaro!". Interjecciones tales, tan sumamente "sinceras" que en el fondo no sabemos si son debidas al genio del mal, con fines claramente ofensivos, o más bien a las tiernas fibras sacudidas en el cuerpo enamorado.

Porque la duplicidad, el nacimiento de ese "corazón doble", que será una de las señas de identidad de toda la historia del género fantástico, ya se deja sentir en este relato "galante" del dieciocho francés. El sintagma tan pulcramente diseñado por Marcel Schwob, a finales del XIX, en homenaje a toda esta tradición, y en particular al alma de su adorado Robert Louis Stevenson, se empieza a forjar en las páginas de Jacques Cazotte: Biondetta o Belcebú, son cara y cruz que atraviesan el episodio más intenso de toda la vida de don Álvaro. Por esta misma razón, la conclusión del relato precisaba de una explicación psico-moralizadora, en el testimonio académico del "doctor de Salamanca". Su "clarificación" de los hechos no hace, en cambio, sino corroborar la sospecha de que lo fantástico emerge como la tregua del espíritu "sano" que permite la intromisión de la ambigüedad, de la que se sirve el "fantástico" demonio.

Y dentro de su reino de realidades dislocadas, de planos trucados y de regiones solapadas, donde la confusión se enseñorea del destino, la "carne" triunfa en la eclosión simbolista del reino fantástico, como cabe reconocer en el extraordinario cuento de Théophile Gautier (1811-1872), "La muerta enamorada". En el lapso temporal comprendido entre la publicación de Cazotte y el relato de Gautier -editado en 1836- no cabe omitir la difusión de la obra de E.T.A. Hoffmann, el gran divulgador europeo de la inquietud fantástica, en cuyas obras es ya protagonista no sólo la temática demonológica, como pudo serlo en el XVIII, sino también el tono, la atmósfera y el conocimiento íntimo e interno de todo un aparato de perturbaciones y enajenaciones del espí-

ritu, absolutamente "fantásticos". Gran seguidor de su obra fue el francés Gautier, que compendia en esta "nouvelle" la mayor parte de los tópicos del género, fraguados en una "confesión" -la segunda de nuestras "confesiones"- realizada por un "pobre cura rural" y cuya columna vertebral se articula en torno a la tentación especiosa y prolija del "mundo". Pues mundo será el espectáculo vertiginoso y soberbio que se le brindará al neófito Romualdo, cuando vea convertir la "ceremonia" en que será ordenado sacerdote en una revelación profana de los dones desconocidos del mundo, que con sus "frescos racimos" transformará el acto religioso en una apoteosis lasciva de sus sentidos. Las metáforas utilizadas por Gautier en su narración no pueden ser, a propósito, más acertadas. El joven religioso sentirá como si de sus pupilas cayeran escamas, sintiéndose a semejanza de "un ciego que recuperara súbitamente la vista". Los "perceptos fantásticos" irradiarán a partir de este momento. No sólo la exultante figura de la mujer, sino los contornos de la belleza del mundo brillarán de modo nuevo y repentino ante su alma, grabándose con la fuerza y el fuego de lo desconocido y refulgente. Una "sorprendente lucidez" hace acto de presencia y se adueña entonces de su vida, tomando posesión de su sensibilidad y, con ella, también de sus deseos y, por última derivación, de sus actos. "Mientras la miraba -testimonia el anciano Romualdo haciendo un esfuerzo por recordar este momento crucial- sentía abrirse en mí puertas hasta ahora cerradas; tragaluces antes obstruidos dejaban entrever perspectivas desconocidas; la vida me parecía diferente, acababa de nacer a un nuevo orden de ideas". Este "nuevo orden de ideas" supone la irrupción de un espíritu revolucionario y tenaz, la aparición fantástica de lo "insólito", que presta un fuego ignorado a quien vivió de espaldas a su fulgor.

Pero sus actos -y en esto es la gran sabiduría de Gautier la que se enseño de nuestra inteligencia- tendrán que pasar por encima de todo el arsenal de creencias previas, por la formación religiosa y doctrinal del joven sacerdote, que verá dividirse en dos su espíritu, para dar así cabida al corte existencial que el episodio de la "revelación" de ese "otro mundo" -que no es sino el "mundo" como enemigo del alma- ocasionó

en su vida. Surge así el proceso de separación dual que se nos describe en el relato: la "doble vida" de Romualdo es la metáfora del dualismo que ciertas doctrinas del espíritu predicaban como consustancial a la naturaleza humana. Sólo un "corazón doble" como el del héroe de "la muerta enamorada" es capaz de armonizar la categorización divisoria del ser entre su espíritu y su materia. De esta manera, el relato expone un caso paradigmático de convivencia entre los territorios antagónicos: el "mundo" y el alma; el sueño y la vigilia; la pasión libidinosa y la evasión divina; la juventud y la represión de los instintos; la vida licenciosa como caballero y la existencia oscura y enclaustrada del orante; la fulguración del artista y el silencio del creyente pensativo: la vida, en fin, frente a la muerte. La vida del "mundo" frente a la muerte del espíritu "sentimental, sensible, sensitivo". La "inocencia perfecta" del protagonista es, justa y necesariamente, el acicate para que la tentación de ese mundo se cebara en sus carnes.

Pues una de las grandes bazas del cuento radica en su esencial dualidad. El narrador consigue instalarse en una perspectiva de bisagra entre dos realidades: algo a lo que tenderá con todas sus fuerzas y sus flaquezas también el surrealismo, algunas décadas más tarde. Y así, el protagonista vivirá una "existencia bicéfala", que consiste en soñarse caballero de la más antigua sociedad veneciana, y amante de la bella Clarimonda, todas las noches, y convertirse cada mañana en el párroco fiel de sus adoctrinados feligreses. Pero el dobléz de las simultaneidades no podrá mantenerse eternamente, y el protagonista de Gautier llegará a confundir los planos y las secuencias, llegando a sentir en propia carne que sus noches serán la parte "vigilante" de su vida, y las acciones de sus días, los "sueños" que consuelan la vida licenciosa y libertina del caballero. Sueño y vigilia se intercambian, solapándose, en un procedimiento que no sólo anticipa claramente la gran joya de la temática del "doble" en la literatura fantástica, "Doctor Jeckyll y Mister Hyde", sino también la dualidad cuerpo-espíritu de Dorian Grey y, en último "tour de force" de la ambigüedad absoluta, el relato "La noche boca arriba" del argentino Julio Cortázar, que sólo en el último párrafo nos desvela en qué

plano mental -sueño o vigilia- nos hallamos realmente en cuanto a la ubicación de los hechos relatados.

De esta manera, "La muerta enamorada" formula anticipadamente la clave teórica de "lo fantástico", en autores como Tzvetan Todorov o Roger Caillois: vivir en la región de la fantasía equivale a aventurarnos en la incógnita de las intersecciones. No saber "exactamente" si los hechos merecen una explicación racional -y, por ende, no fantástica- ni tampoco establecer para ellos la categoría artificial de lo "maravilloso". Para Cortázar, a su vez, abordar lo fantástico es abrir brechas en nuestra proclamación de lo "increíble". En el momento en que se achica o hace aguas el terreno -normalmente muy amplio- de lo "increíble", nos hallamos inmersos en el torrente de la fantasía. Y desde luego, "La muerta enamorada" es caso emblemático. La extraordinaria descripción del momento en que el narrador besa los labios de la hermosa muerta y le otorga una vida "fantástica", otorgándosela a partir de ese momento también a sí mismo en el ámbito onírico de sus maravillosas noches, cabría ser antologado como uno de los momentos culminantes en la historia de la literatura donde la fantasía romántica toma vida propia: "Olvidé -confiesa- que había venido para realizar un oficio fúnebre y me imaginaba entrando como un joven esposo en la alcoba de la novia que oculta su rostro por pudor y no quiere dejarse ver. Afligido de dolor, loco de alegría, estremecido de temor y placer me incliné sobre ella y cogí el borde del velo; lo levanté lentamente, conteniendo la respiración para no despertarla. Mis venas palpitaban con tal fuerza que las sentía silbar en mis sienes, y mi frente estaba sudorosa como si hubiese levantado una lápida de mármol. Era en efecto la misma Clarimonda que había visto en la iglesia el día de mi ordenación; tenía el mismo encanto, y la muerte parecía en ella una coquetería más".

La "coquetería" que adopta la muerte como un adorno más en la belleza de la finada resulta un "non plus ultra" en la dinámica simbolista del deseo, que consigue barajar los planos de la realidad, y entreverar los contornos que separan sus tenues parcelas imaginarias. La muerte se hace coqueta para insuflar un "erotanatismo" en

el espíritu así tentado por el "mundo": un "mundo" que emana perfumes y "flores del mal" incluso donde los caminos de la materia viva se desvanecen y entramos en los recintos de un "más allá" ignorado y, desde siempre, oscuro y yermo. No así en el alma fantástica, para quien la muerte nunca es más poderosa que la savia amorosa, activa incluso en sus territorios cenagosos. Y de esta forma principia el último de los relatos convocados. Citando al más sensual de los patriarcas bíblicos, el enamoradizo y sabio Salomón, acomete el "aristócrata" Villiers de l'Isle Adam uno de los más hermosos de sus "cruelles" cuentos, intitulado "Vera" y fechado en 1883, a más de un siglo de distancia de aquel "diablo enamorado".

En esta ocasión, y completando así el tríptico de las categorías de la ortodoxia católica, será la "carne" la encargada de pautar los caminos por donde la tentación permite que se filtre la fantasía. Todo en el relato de los amores del conde d'Athol y Vera, entramado de la sensibilidad francesa con la propensión al misticismo ruso, es el resultado de un cambio en la consideración de la materia erótica. El paratexto escogido por Villiers contiene la declaración de principios que aúna los sucesos del relato: "La forma del cuerpo es más esencial que su sustancia", dictamen de la moderna fisiología, la "ciencia nueva" que entona los acordes joviales de la "gaya ciencia". Si tal aforismo fuera cierto, la forma de los cuerpos de las amantes, y no sólo de sus cuerpos, sino de todo aquello que los "representa", es decir, sus objetos más carismáticos, los instrumentos musicales y artísticos que los acompañan, los vestidos y joyas que adornan sus "formas" corporales, todo ello, en fin, vendría a componer la única expresión auténtica de sus existencias. En sus formas, y en las formas de todo lo que con ellos "vive" están y, más allá del estar, "son". La sustancia, el espíritu o el ánima que les sirve de carácter o personalidad no podría desencarnarse, despojarse o desprenderse de ese reino prioritario y "esencial": el de la forma, pues si así fuera, la realidad no sería más que una apariencia de segundo grado, una fantasmagoría de sombras chinescas, algo incompleto y siempre necesitado de esa ulterior instalación del plano "superior" y trascendental. No. Para la fisiología moderna -y, con ella, para el movi-

miento simbolista- la "forma" del cuerpo es más esencial porque es ella y sólo ella la que manifiesta el reino de las esencias, que a través de la material formalizada comparecen y llegan a resplandecer, respirando el aire de la vida.

Desde estas premisas, el relato de Villiers consagra un canto a la "carne" como fundamento del más sublime amor. Tras una temporada en el paraíso de los placeres amorios, la defunción de la bellísima Vera conduce a la experimentación más fantástica posible: en el delirio de una supuesta vida prolongada de la amante, el conde mantiene en su mismo lugar y sin voluntad de cambio alguno todo el universo de objetos y obras bellas que conocieron la dicha de su existencia compartida. Las formas "vivas" del universo particular, de la constelación de "especímenes" que acrisolaron esa obra de arte que fue el amor de la pareja, parecen reclamar junto al solitario amante aquello que volvería a completar la dimensión de "templo" que fue el espacio de sus deliquios y placeres. Un templo modernista donde los sentidos ocuparían el lugar que antaño ostentó el reino del espíritu invisible. Y como llega a intuir el narrador escogido por Villiers, que en esta ocasión no se interna en el interior del personaje masculino, como en los ejemplos precedentes, sino que es más bien un anónimo testigo de las aventuras de la carne, en este proceso creciente e imparable de sensaciones físicas, hasta las "ideas" se tornan "seres vivos". La idea de la vida, de que Vera todavía existe, se torna así, "vívida" y "real", operándose la magia de la fantasía materializada. Así lo expresa el gran Villiers: "El conde había trazado en el aire la forma de su amor, y era preciso que ese vacío se llenara con el único ser que le era homogéneo; de otro modo, el Universo se hubiera venido abajo. En ese momento tuvo la impresión definitiva, simple, absoluta, de que Ella tenía que estar allí, en la habitación. Estaba tan tranquilamente seguro de ello como de su propia existencia, y todas las cosas que la rodeaban estaban saturadas de esta convicción. ¡Se la veía allí! Y, como sólo faltaba la propia Vera, tangible, exterior, era preciso que ella se encontrara allí y que el gran Sueño de la Vida y de la Muerte entreabriese por un instante sus puertas infinitas".

Las puertas "infinitas" que en este momento se abren son también las de la fantasía, activadas por la fuerza de la carne, que contamina todos los planos físicos del relato. Convertidos de nuevo en un solo ser, la impronta de la realidad provoca un despertar de la conciencia -que eclipsa durante un momento la hegemonía formal de los cuerpos- y produce un acceso a los dominios de la "realidad externa", donde Vera es un cuerpo difunto, y d'Athol un amante desconsolado. Pero otra forma corporal hará entonces acto de presencia ante la llamada final, desesperada, en que una voz pregunta por el "pasaje" al encuentro definitivo. Y es entonces cuando el objeto que testimonia el imperio de la fantasía hace su sonora aparición, y ante la vista del conde, la llave del mausoleo le conducirá, de nuevo, al lugar donde los cuerpos erigen su testimonio de unión eterna. Pues sin ellos, las almas no soportarían esa insostenible levedad del ser, que enuncia el terrible peso de nada. Tal vez así, la senda hacia el existencialismo quedaba irremisiblemente abierta. Sin el templo del espíritu, y sin el júbilo de la materia con su majestad de formas, se entreabre la compuerta del vacío nihilista con su náusea.

Demonio, mundo y carne son los ángulos de una trinidad materializada. Corruptores del alma, son también actores de una escenificación que desde finales del siglo XVIII fue formulada en el centro de Europa, y halló solar en los "genios malignos" de la opulenta Francia. Tres escritores caros a los vértices y vértigos de la invención fantástica descubrieron en esta materialísima trinidad los argumentos para dar vida a sus ficciones: fábulas donde las tres caras de la tentación son también las tres facetas que mueven los sutiles gestos de la fantasía, con sus asombros y sus hechizos.

BIBLIOGRAFÍA:

CAZOTTE, Jacques: EL DIABLO ENAMORADO. Madrid, Siruela, 1985. Traducido del francés por Luis Alberto de Cuenca. Prólogo de Jorge Luis Borges.

GAUTIER, Théophile: LA MUERTA ENAMORADA. Madrid, Siruela, 1987. Traducido del francés por V. Pérez Gil. Prólogo de Italo Calvino. En la colección CUENTOS FANTÁSTICOS DEL XIX.

L'ISLE ADAM, Villiers de: VERA. Madrid, Siruela, 1984. Traducido del francés por Luis Alberto de Cuenca. Prólogo de Jorge Luis Borges.