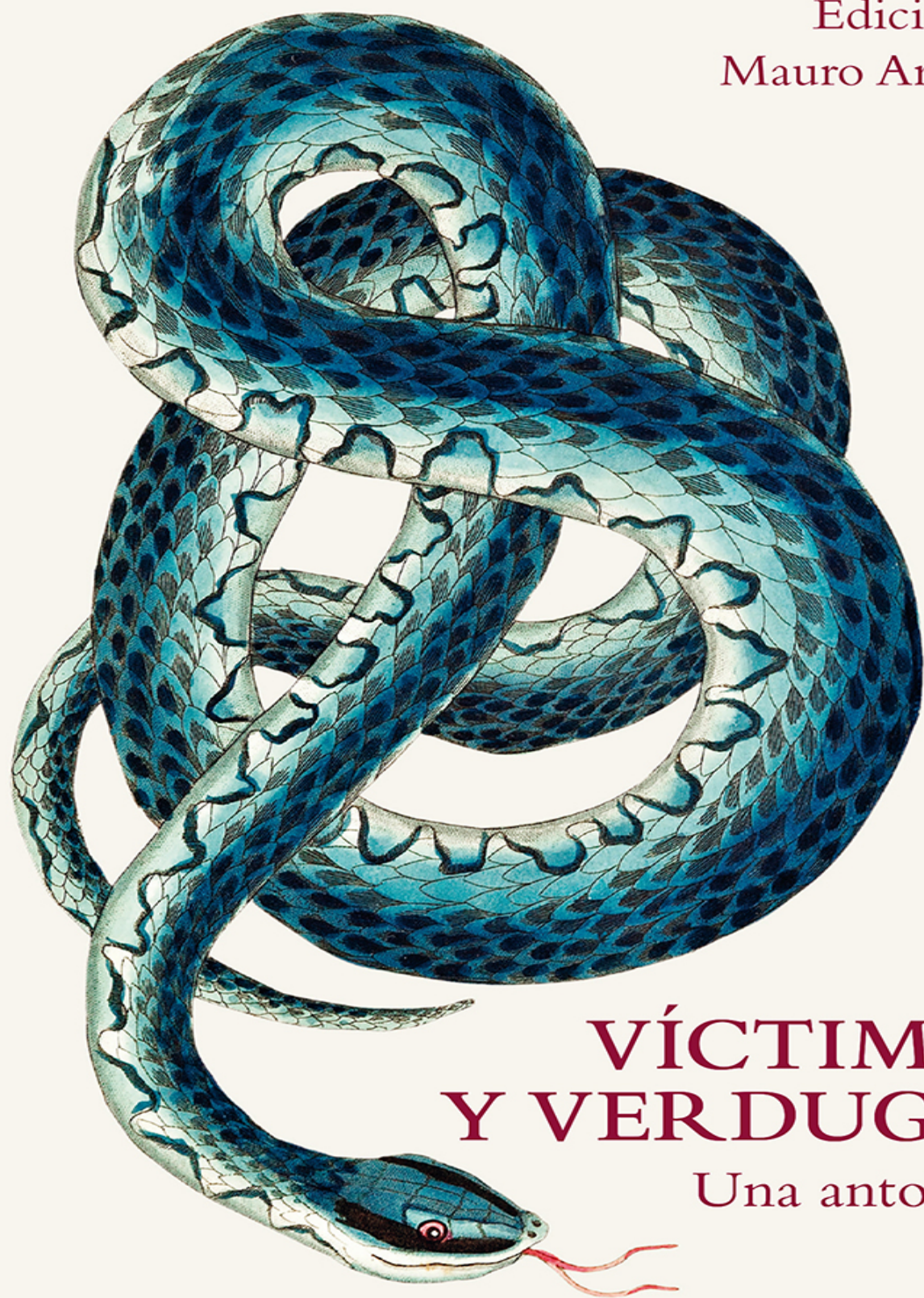


Edición de
Mauro Armiño



VÍCTIMAS Y VERDUGAS

Una antología

Siruela

VÍCTIMAS Y VERDUGAS

Edición, prólogo y traducción del francés de
Mauro Armiño

 Siruela

Libros del Tiempo

Edición en formato digital: octubre de 2022

En cubierta: Serpiente azul o wampum, George Shaw,
The Naturalist's Miscellany (1789-1813)

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© De la edición, prólogo y traducción, Mauro Armiño, 2022

© Ediciones Siruela, S. A., 2022

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-19419-58-3

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

Prólogo de MAURO ARMIÑO

Venganzas verdugas

El ejemplo de un género sexual: los *castrati*

Víctimas: misterios, alucinaciones, celos, ninfomanía

Historia de Mme. de la Pommeraye

de DENIS DIDEROT

Sarrasine

de HONORÉ DE BALZAC

La monja de Peñaranda

de PÉTRUS BOREL

Herminie

de ALEXANDRE DUMAS

La felicidad en el crimen

de JULES BARBEY D'AUREVILLY

Djoûmane

de PROSPER MÉRIMÉE

La venganza de una mujer
de JULES BARBEY D'AUREVILLY

La reina Isabeau
de AUGUSTE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

El dedo de la muerta
de CHARLES DIGUET

La desconocida
de JEAN LORRAIN

La otra
de ROBERT SCHEFFER

Angeline
de ÉMILE ZOLA

Relato del estudiante
de JEAN LORRAIN

Biografías de los autores

Prólogo

En muchas ocasiones el prefacio se convierte en una explicación o justificación de lo que el autor de tal prólogo piensa, aclara, historia o comenta sobre el libro al que antecede. Este requiere una justificación para paliar la sorpresa del lector ante un término como *verdugo*, inusitado en lengua española. Por ser *verdugo* nombre de profesión, no puede adscribirse al número de epicenos, que, como su etimología griega expresa, son «comunes» y se refieren, con una sola terminación masculina o femenina, a seres, animales de ambos sexos o conceptos: ejemplos hay en abundancia: *persona, víctima, adulto, pantera, perdiz, criatura*, etc., no admiten el empleo del artículo antecediendo al sustantivo para marcar el género.

Términos siempre masculinos por referirse a oficios o funciones desempeñadas históricamente en su totalidad o en su mayoría por hombres, o que habitualmente solo se aplican a hombres y carecen de forma femenina, empezaron a quedar durante la segunda mitad del siglo xx en una situación difusa, y el uso viene consagrando poco a poco su forma femenina, hasta entonces bastante insólita; la incorporación de la mujer a trabajos, puestos, funciones y cargos antes solo ocupados por hombres viene cambiando este aspecto del lenguaje¹; dos ejemplos entre mil: *alcaldesa*, que hace cincuenta años o poco más quedaba definida como «la mujer del alcalde», ahora masculino y femenino del término, *alcalde, alcaldesa*, se adjudican a la «autoridad municipal que preside un ayuntamiento»,

incorporado al lenguaje el femenino de forma natural; otro ejemplo, *jueza*, ha pasado de ser la esposa de un juez a «persona que tiene autoridad y potestad para juzgar y sentenciar».

Vayamos al femenino empleado en el título de esta antología: *verduga*. No lo admite la última edición del diccionario de la Real Academia Española, que define *verdugo*, sin terminación femenina, como: «Persona encargada de ejecutar la pena de muerte². // Persona cruel que castiga sin piedad o exige demasiado. // Cosa que atormenta o molesta mucho». Pero el lenguaje tiene como posibilidades el uso figurado o extendido del significado primario, que ha quedado reflejado en los textos escritos tanto en su forma «una verdugo» como en «una verduga». En su esclarecedor artículo sobre este problema «¿La verduga o la verdugo?»³, Pedro Álvarez de Miranda, filólogo y miembro de la Real Academia Española, tras plantear el dilema y enunciar algunos ejemplos de *verduga* en función adjetiva desde Cervantes y Quevedo hasta Miguel Hernández, inventaría una serie de textos, no muchos, desde luego, de su uso sustantivo, remontándose como «ejemplo más antiguo que conozco» de *verduga* a *Sinapia* (*Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*), única utopía española que sigue el esquema de Tomás Moro, escrita a finales del siglo XVII por un autor todavía anónimo; en ella se nombra así, «verdugos y verdugas», a esclavos de ambos sexos condenados a trabajos forzados. Álvarez de Miranda señala la preponderancia del masculino ayudado por el artículo para discriminar el género, pero también el empleo esporádico de *verduga* por parte de (entre otros) escritores como Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Azaña, Miguel Ángel Asturias, Pérez Galdós (*Realidad*) y José Luis Sampedro (*Octubre, octubre*, 1981); este último hace además una puntualización ingeniosa a su empleo: «No quiere matarme de una vez, sino atormentar. Buena verduga. ¿Por qué

choca ese femenino? Una mujer puede superar a un verdugo. Parece que no han existido, sin embargo. O sí, ¡claro que sí! Imprescindibles en los serrallos, en los palacios chinos. Mujeres torturando a otras. O a hombres, ¡qué delicia! Con tenazas, con agujas, con fuego, con azotes. ¡Qué convencional, no pensar más que en verdugos machos!».

Y Álvarez de Miranda concluye su artículo dirigiéndose al lector: «Lo que usted prefiera: *la verduga* o *la verdugo*. En el plano normativo no hay, para ninguna de las dos posibilidades, masa crítica suficiente como para poder inferir una “doctrina” clara. Las cosas de la lengua, por más que algunos se resistan a aceptarlo, son así».

Así pues, no hemos dudado en utilizar *verdugas* en el título en concurrencia con *víctimas*. La doble nominación explica el contenido de esta antología protagonizada por mujeres que han ejercido, en la literatura de Francia, las dos caras de esa moneda, centrándonos en los siglos XVIII y XIX, desde la Ilustración hasta los vestigios que deja en esta materia la Belle Époque. En ese siglo y medio la mujer soporta ambos sustantivos en la literatura, incluso el de *verduga* con toda propiedad cuando la venganza llega hasta el límite; puede que no se utilice el garrote vil o la guillotina, pero basta con mover una tabla entre las ventanas de dos edificios para que el amante (que por burla del destino no lo es) caiga al vacío.

La misoginia medieval llega, por supuesto, a esa época, e incluso a la nuestra, bien superado el inicio del siglo XX. Son muchos los siglos —es decir, todos aquellos de los que tenemos conocimiento— en los que se impuso sobre las costumbres y de lo que solo se salvaron unos pocos nombres, bien por su estado real, como Leonor de Aquitania (1122-1204), sus hijas y sus nietas, una de las cuales, Blanca de Castilla (1188-1252), sería reina consorte de Francia, ya desde los siglos XII-XIII, bien por alguna proeza histórica, como Juana de Arco (h. 1412-1431), para

no alejarnos de Francia ni de ese periodo medieval. Son muchos los historiadores que han estudiado la evolución del papel de la mujer en la historia⁴. Aquí nos centraremos en casos que la literatura ha expuesto y que no dejan de ser una ojeada a la lenta transformación de las costumbres.

Que el siglo XVIII francés puede ofrecer ejemplos de esos progresos no debe hacernos olvidar que los avances se habían ido gestando antes; un botón de muestra: en pleno periodo feudal, la creación por la poesía trovadoresca de un tipo de mujer ideal a la que cantan en lengua romance — porque las mujeres no habían sido educadas en el latín que regía la sociedad—, dándoles la palabra y con ella el poder de hablar de sentimientos íntimos. No se puede prescindir de este antecedente por más que responda a un idealismo caballeresco que, además, solo afecta a un grupo minúsculo de mujeres, las que compartían con los caballeros el espacio aristocrático. Y también hubo algunos movimientos religiosos que mantenían la igualdad entre hombres y mujeres, como el catarismo albigense que, nacido a mediados del siglo XI, arraigó en la siguiente centuria en el Mediodía francés para terminar en una enorme hoguera donde más de doscientos seguidores del movimiento perecieron tras ser tomada por las tropas reales y del arzobispo de Narbona la ciudadela cátara de Montsegur. Los cátaros, calificados pronto de «apóstoles de Satán», terminarían aniquilados en las hogueras inquisitoriales⁵. La otra cara de la moneda fueron las consecuencias de la difusión del culto mariano a partir del siglo XII. Los Padres de la Iglesia decretaron la virginidad de la madre Cristo, que, con su pureza, ponía de relieve el pecado de Eva; la comparación entre Eva, «madre de todos los vivientes», y María, «madre de todos los cristianos», dividió el mundo femenino entre pureza e impureza en la mujer, incluyendo a viudas y casadas en esta última situación. La mujer no es en sí misma un ser propio, sino un individuo —es fuerte la tentación de escribir *individua*—

vicario que, como la luna recibe su fuerza del sol, la recibe del hombre. Desde el apóstol Pablo de Tarso a los escritos de los Padres de la Iglesia difundidos desde los púlpitos por toda Europa, la mujer es descrita como un ser lascivo, culpable, con la famosa manzana del paraíso como metáfora, de la desgracia del varón, de su expulsión del Edén y su caída. Ella es la «puerta del diablo», encarna la tentación, la lascivia, el pecado. No hay salvación para ella, salvo que el arrepentimiento y la penitencia le permitan la redención de la mano de otra figura bíblica, la de María Magdalena, convertida de puta arrepentida en redentora.

La misoginia inunda toda la vida de Occidente durante esa Edad Media a la que contribuye incluso la literatura provenzal de los trovadores: los poetas cortesos propalan el *fin'amors*, o amor cortés, protagonizado por damas dotadas de sentimientos amorosos pero que se mantenían lejos de cualquier contacto físico con sus galantes caballeros; solo se trataba, según Georges Duby⁶, de un juego plenamente masculino que tiene en la mujer el envite de la competición entre varones.

En Francia, el paso para revertir esta situación se produce levemente durante la dirección del Estado por parte del cardenal Richelieu, y, sobre todo, durante la primera etapa del reinado de Luis XIV; en su última época, sin embargo, decayó ese impulso por liberar a su sociedad de las prescripciones religiosas. Se percibe con fuerza en sus inicios, cuando trata de que sean la galantería y el amor los que presidan las relaciones sociales, a pesar de los sermones con que Bossuet, por indicación de la reina madre Ana de Austria, trata de llevar al joven rey hacia la piedad religiosa y hacia una moralidad que se oponía a los deseos de apertura del monarca. Los ejemplos literarios del momento, más visibles por darse al público en directo desde los escenarios, corren a cargo de un comediante,

Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673), que se convierte en difusor desde los escenarios de la moral amorosa y galante que el rey pretende impulsar; Molière rompe desde el principio —lo habían hecho también otros— algunas de las cadenas que impiden la libertad del amor entre los jóvenes, sujetos a la dependencia paterna. Obras como *La escuela de los maridos* y *La escuela de las mujeres* defienden el libre arbitrio de las jóvenes para elegir marido; no tardaron esas y otras obras molierescas en ser tachadas de «inmorales» por el partido devoto, que lo acusaría de «demonio vestido de carne y trajeado de hombre, y el más señalado impío y descreído que nunca hubo en los siglos pasados»; en ese texto se le considera merecedor del «fuego mismo, precursor del fuego del infierno»⁷, cuando se atreve a criticar la hipocresía religiosa en *El Tartufo*; tampoco fue bien recibida *Las mujeres sabias*, que aborda, solo en parte, el tema del derecho a la educación y a la alta cultura a la que «jugaban» los salones, que habían saltado de la galantería y la literatura a los campos de las ciencias, la técnica y la filosofía; sus protagonistas femeninas desean aprender y convertir sus sabidurías en estandarte de lucha que airear en el campo del amor, y a ello aplican migajas sacadas de aquí y de allá, del cartesianismo, del epicureísmo, del platonismo, en un revoltijo burlesco que termina por volverlas ridículas, porque sus nociones están mal asimiladas. La sátira no va dirigida con flecha directa contra las mujeres y los ambientes falsamente cultos de los salones; a Molière le sirven para reforzar la consistencia de su veneno contra dos enemigos personales —enfrentados a su vez entre sí— que habían atacado sus comedias: el abate Charles Cotin que, en el libelo *La critique désintéressée sur les satires du temps*, había pedido la aplicación de rigurosos castigos por parte de la Iglesia y de la justicia del rey contra la impiedad de «estas gentes infames», los cómicos y autores de comedias⁸; y el gramático Gilles

Ménage (1613-1692), tratado de pedante. Salones como los de Catherine de Rambouillet (1588-1655) y Madeleine de Scudéry (1607-1701) habían difundido un mundo de galanterías y sentimientos que tuvo su momento, el preciosismo, del que Molière no dejó de burlarse en *Las preciosas ridículas*; pero supusieron en el siglo XVII un cambio de mirada y de futuro para la mujer —siempre dentro de las coordenadas de la aristocracia y la alta burguesía.

En ese final de siglo XVII, el término *libertino*, que hasta entonces enunciaba un libertinaje de pensamiento y solo apuntaba a personas sin creencias religiosas, adquiere la connotación de libertinaje de costumbres. Entre la aristocracia más alta, e incluso entre los miembros de la familia real, había personajes a los que se tenía por libertinos en materia de religión: los Condé, por ejemplo; no así Luis XIV, criado por una madre muy devota como Ana de Austria y por el cardenal Mazarino. Pero en la segunda parte de su reinado, el rigor religioso impuesto por su primero amante y luego esposa en matrimonio secreto, Mme. de Maintenon, sumió al reino en tal rigor religioso que la alegría estalló en París al día siguiente de la muerte del monarca. El regente, Philippe d'Orléans, dio un volantazo a la dirección de un Estado que, además de encontrarse enormemente endeudado, había expulsado de la vida diaria la alegría de vivir de los primeros años del reinado de Luis XIV: llamó a los cómicos italianos, expulsados por Mme. de Maintenon; con sus orgías y fiestas dio ejemplo de un *carpe diem* que la sociedad se aprestó a repetir; permitió los bailes públicos prohibidos e impulsó la abundancia de dinero propiciada por un nuevo sistema de finanzas que sustituyó el metálico por el papel moneda; este sistema apareció por primera vez en Europa con el escocés John Law (1671-1729), en cuyas manos dejó Philippe d'Orléans la economía. Law hizo que, en el corto plazo al menos, el papel moneda saneara las deudas de la

monarquía y generara enormes beneficios gracias sobre todo a la Compañía de Indias; de la noche a la mañana se podían ganar o perder grandes fortunas; llovió dinero sobre Francia; pero el sistema financiero no tardó en llevar a la bancarrota al reino por carecer de la gran cantidad de papel moneda impreso de respaldo en la Banque Générale.

La austera y rigurosa religiosidad impuesta a la corte por Mme. de Maintenon (reina morganática desde octubre de 1683) saltó por los aires con el regente, que no tuvo empacho en exhibir el nuevo objetivo de la vida de Versalles: el placer; un objetivo que no tarda en permeare a toda la sociedad. «Nacen o se abren dentro del espacio público bailes y óperas, salones, tocadores, por donde navegan petimetres a la caza de cortesanas o de “mujeres de mundo”, y donde se despilfarra una suntuosidad hecha de regalos de diamantes y porcelanas como peones de las partidas de amor». Las costumbres libertinas se imponen, como demuestra la abundante narrativa de ese género durante todo el siglo XVIII; a finales de esta centuria, los diccionarios de la lengua francesa incluyen ya la evolución del término *libertino*: «Depravación y mala conducta», dice el *Dictionnaire de l'Académie* en 1798⁹. Surgen así en la poesía y la narrativa figuras femeninas que el siglo XIX acogerá con fruición para hacer retratos de mujer de fuerte impacto social; *Madame Bovary*, de Flaubert, sería el más señalado por adjudicar a una mujer salida del pueblo y de provincias un protagonismo definitivo por su libertad de sentimientos; antes, Balzac ya había creado algunas figuras femeninas de gran envergadura en su *Comedia humana*, ligadas a la aristocracia y a la alta burguesía de los negocios una vez pasada la Revolución francesa, pero todavía con resabios de la aristocracia rediviva tras la derrota de Napoleón Bonaparte. Hasta el inicio del siglo XX —fecha límite de nuestra antología—, la presencia de la mujer como agente activo o pasivo de crueles castigos y desprecios o de venganzas de amor recorre de forma muy

distinta cada década de la centuria.

Venganzas verdugas

Abre la selección un relato del filósofo Denis Diderot (1713-1784), cuya intriga se mueve en el clima de jovialidad social y libertad sexual iniciado en los salones de la época de Luis XIV por la aristocracia, si no por el propio monarca, y promovida, entre otros motivos, por el sometimiento de la mujer a los intereses familiares: considerada como mercancía de intercambio de haciendas y apellidos, seguía sujeta a las decisiones paternas un siglo después de que las Isabel e Inés de *La escuela de los maridos* y de *La escuela de las mujeres* de Molière hubieran plantado cara a sus egoístas progenitores. En esos círculos de nobleza y alta burguesía de las finanzas sobre todo, no eran pocas las jóvenes que se casaban sin conocer siquiera al marido hasta el día de la ceremonia; de ahí que la situación conyugal se pudriera la mayoría de las veces, dando lugar a episodios moralmente inaceptables para los rigoristas religiosos en una sociedad que toleraba con buenos ojos un fenómeno de moda, el de las *petites maisons*: nobleza y alta burguesía se permitían dos casas, una familiar, con su esposa e hijos legítimos, y otra, lujosamente decorada y abierta a los amigos del dueño y a la mejor sociedad, en la que reinaba la amante. En el espacio de un siglo, la sexualidad se impuso sobre las concepciones del amor con que las «preciosas» del xvii se entretenían: las lecciones de amor sentimental sin la carnalidad que había difundido Mlle. de Scudéry en sus larguísimas narraciones *Clelia* o *El Gran Ciro*, y en la descripción de los pasos que debía dar el amor en su geografía galante (*Mapa del Tendre*), dejan paso a la sexualidad como objetivo determinante de la acción de los protagonistas, envueltos, eso sí, en una elocuencia amorosa exclusiva de la alta clase. Su expresión

literaria se apodera del concepto de libertinaje sin reparo, uniendo en él tanto *El portero de los cartujos* de un escritor menor como Gervaise de Latouche, como obras de valiosas personalidades literarias: desde *Las joyas indiscretas* o *La religiosa* de Diderot, hasta *Teresa filósofa* de Boyer d'Argens.

Denis Diderot, director de la *Enciclopedia*, filósofo, narrador y dramaturgo, dejó entre sus obras (además de *La religiosa* y de *Las joyas indiscretas*, de subida carga erótica) un curioso y espléndido relato sobre la venganza de una mujer al sentirse abandonada, la *Historia de Mme. de la Pommeraye*. Su historia editorial es compleja: en 1785, el poeta alemán Friedrich Schiller (1759-1805) tradujo a su lengua y publicó en la revista *Rheinische Thalia* ese episodio dotado de autonomía propia incrustado en *Jacques el Fatalista*, novela parcialmente editada póstuma en 1785; del alemán, el episodio fue retraducido al francés y publicado en 1793 bajo el título de *Exemple de la vengeance d'une femme* (*Ejemplo de la venganza de una mujer*), tres años antes de que por fin se editara en 1796 en su integridad la novela en la que estaba engastada.

Historia de Mme. de la Pommeraye, aunque episodio autónomo, se intercala en la vida errante de Jacques y su amo, abundante en episodios, digresiones y todo tipo de aventuras que a veces vuelven caótica la trama principal. Una parada en un albergue permite a Jacques y a su amo oír la historia de Mme. de la Pommeraye de labios de la posadera, mujer de pasado muy distinto y poco explícito al que vive en ese momento. A trancas y barrancas, con interrupciones de criados o del marido que siguen atendiendo el negocio, la posadera cuenta con todo lujo de detalles la venganza de una mujer que, con los años, ha visto enfriarse la asiduidad de su amante, el señor des Arcis; viuda intachable, pasada ya su primera juventud, si no más, había resistido la tentación y llevado una vida donde la pureza de costumbres le había permitido burlarse

de las que se embarcaban en amores ilícitos. Para ella, ese abandono suponía, además de la desilusión amorosa, un fracaso social: a su alrededor oye las risitas burlonas de sus iguales, de las que se había reído con sus alardes de honradez y moralidad... Ahora, «deshonrada», antes de despedirse de la vida social de la que la destierra su nueva situación de abandonada, monta una compleja intriga para devolver la peor puñalada que puede sufrir un «caballero»: «Un hombre apuñala a otro por un gesto, por un desaire. ¿Y no le estará permitido a una honrada mujer perdida, deshonrada, traicionada, arrojar al traidor entre los brazos de una cortesana?».

La posadera narra esa venganza con habilidad de psicóloga, sin perderse, a pesar de las constantes interrupciones de bajo realismo —sus propios quehaceres, la afición a la bebida tanto de ella como de Jacques, el episodio del capitán, etc.—, que contrastan con la forma en que la novela defiende a las mujeres, las únicas que saben amar: «Así es, señor [...], los hombres no entienden nada de ese asunto...». Sin perder el hilo del relato, describe a su protagonista, un personaje que encarna, además de la libertad y los medios que el Siglo de las Luces da al individuo de las clases altas para labrarse su propio destino, el poder de la mujer noble de su siglo; eran bastantes las que llevaban las riendas de su vida amorosa dentro del clima de galantería, de «civilidad», decía Molière, que Luis XIV había querido insuflar a su reinado.

Viuda con «inclinación a la ternura» pero sin tacha, Mme. de la Pommeraye goza de una alta consideración por una conducta que le permite criticar las malas costumbres femeninas de su entorno social. Acosada por un seductor, el marqués des Arcis, y sometida a «una persecución constante», termina «cayendo» tras dura resistencia, acto del que la habilidad de Diderot hace una síntesis definitiva y discreta: «Hizo feliz al marqués». La frase, que lo dice todo, huele a rendición de esa viuda hasta entonces

considerada «de buenas costumbres» y que, ahora vencida, apuesta por unos sentimientos eternos con una nueva relación, a pesar de las reticencias que le había dejado su matrimonio y sin que el lector sepa si el amor del marqués es real o fingido; es decir, se trata de una victoria más del seductor. Los años van royendo todo y dejan al desnudo la caducidad del amor; cuando Mme. de la Pommeraye quiere saber hasta dónde se ha visto deteriorado por el tiempo su vínculo amoroso, somete al marqués a una prueba que ha de aclarárselo. Y, para dolor suyo, se lo aclara. Otro relato de Diderot, *Madame de la Carlière*, tiene por protagonista a otra viuda que encarna la virtud ideal, pero que, llegado el desamor, buscará perder y condenar a la desgracia social a su marido con un afán vindicativo que la llevará a la muerte. La virulencia de la venganza de Mme. de la Pommeraye responde a la ofensa recibida: la mujer de buenas costumbres, una vez «caída», se ha vuelto «por fin una de nosotras», y su vida social se acompaña de «sonrisas irónicas, de bromas» que la han obligado a bajar los ojos y aceptar la condena que esa sociedad noble dicta contra la mujer «depravada», mientras que el mismo caso entre los hombres los aureola con una victoria más¹⁰. El refinamiento de la perversión empleada para la *vendetta* tiene bastantes puntos en común con la novela más famosa del género amoroso y diletante del siglo, *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, publicada en 1782.

Venganza muy distinta, hasta el punto de alcanzar el crimen, es la que presenta Alexandre Dumas en *Herminie*, novela corta publicada en 1845 bajo el significativo título de *Una amazona*. Quizá este título le pareció demasiado explícito sobre el carácter de su personaje femenino y terminó cambiándolo por el simple nombre de la protagonista. Dumas advierte en el breve prologuillo: «Una de las mayores desgracias de la verdad es ser inverosímil».

El autor ha pasado de la virulencia romántica inicial de su carrera literaria a considerar su intriga con ironía y una distancia muy distinta de la furia que los primeros románticos impusieron en el mundo de las pasiones.

La narración deja en la sombra a Herminie y presta un protagonismo ficticio —ambiental— al joven Édouard, que vive en la ociosidad y en los amoríos fáciles de una juventud despreocupada, atraída únicamente por los bailes de la Ópera, la diversión con los amigos y las conquistas fáciles que satisfacen su masculinidad. Ella en cambio, huérfana criada por un padre militar que la educa como hubiera educado al hijo que no tuvo, ha vivido una infancia masculina; su padre la ha enseñado a montar a caballo, a manejar las pistolas, y no posee ninguno de los sentimientos femeninos que tiene la otra amante de Édouard, Marie, pasatiempo que el joven abandona en cuanto Herminie le hace un guiño. La joven ama por primera vez, y juega con el misterio y con la sensualidad de una pasión «masculina»; es decir, Herminie obedece al relámpago de un apasionamiento enloquecido, plenamente romántico, que va a ejercer después de trazarse un plan frío para lograr la dominación absoluta del elegante parisino. No hay amor entre ambos: para Édouard, más atraído por el enigma que Herminie supone que por la mujer, es un devaneo que unos ojos azules le ofrecen con toda su carga de sexualidad gratuita, de misterio —también de peligro—; imposible rechazarlo, el sentido de su propia hombría se lo impide. Para Herminie, su iniciación en el amor parece fruto de un capricho masculino regido por el deseo, un capricho ejercido desde su propio poder, con amenaza de muerte incluida si Édouard no guarda el secreto absoluto de su relación. Herminie es un símbolo de mujer fuerte que se envuelve y encierra en su propia pasión, en una sexualidad libre de mujer fatal, con la muerte rondando desde el primer momento sobre el erotismo de la intriga. Su actuación amorosa somete a su

amante exigiéndole silencio y fidelidad exclusiva —ella lo vigila—, con una pulsión de muerte y de vida, usurpando la forma animal de las maneras masculinas de afrontar el amor, que desechan y dejan tiradas a sus amantes una vez usadas, como hace Édouard con Marie. No hay en Herminie sentimientos, solo deseo. Para el Dumas de este relato el romanticismo ha muerto. Y, con el fin de no resultar demasiado trágico, engaña al lector con un desenlace sarcástico en el que la venganza resulta frustrada, pero solo por las circunstancias.

La duquesa de Sierra Leona, protagonista de *La venganza de una mujer* del sutil novelista Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), supera en grado superlativo el juego vindicativo de Mme. de la Pommeraye, que, por otra parte, solo resultaba una venganza a medias. La duquesa española es de la estirpe de la ya citada Madame de la Carlière de Diderot, que se deja morir para que ese reproche recaiga sobre su amante. Pocos narradores de finales del siglo XIX son tan intensos como su autor Barbey d'Aurevilly, poeta, narrador, ensayista, crítico literario, periodista muy polémico en defensa de un ideario conservador antiburgués y monárquico, que lo convirtió en defensor encarnizado del ultramontanismo y del absolutismo, a contrapelo ideológico de los literatos de su época; ejerció, además, de dandi, forma de vida que incorporó a los personajes masculinos de su narrativa y sobre la que teorizó, dedicando un ensayo al «fundador» del movimiento: *Du dandysme et de George Brummell*. Se enfrentó con su crítica a todos los «grandes» del siglo, desde Victor Hugo a Flaubert, George Sand, Théophile Gautier, Émile Zola, etc., además de atacar en especial al Siglo de las Luces por sus ideas de ciencia y progreso.

La época reconoció su talento, aunque tildándolo de extravagante desde sus primeros pasos, influidos por el

movimiento «frenético»¹¹ que invadió brevemente la literatura francesa en la primera mitad del siglo. El adjetivo de «católico» con que se le califica no es de comprensión fácil: D'Aurevilly afronta, desde su ideología religiosa, los problemas del Bien, del Mal y del pecado, entrando así de lleno en una de las angustias de la segunda mitad de su siglo. Convertido hacia 1845 a su religión de origen, va a sorprender a la crítica con una primera novela, *Une vieille maîtresse* (1851), tachada por la crítica católica de audaz, escandalosa e inmoral, sobre todo porque al mismo tiempo publica *Les prophètes du passé*, ensayo sobre «grandes hombres» (Joseph de Maistre, Chateaubriand, Lamennais) cuyas doctrinas ultraconservadoras exalta; él mismo respondería a esas críticas en el prólogo de una nueva edición de ese título clarificando su postura de un modo que puede valer para el resto de su obra: el catolicismo, «ciencia del Bien y del Mal, sonda los riñones y los corazones, dos cloacas, llenas como todas las cloacas de un fósforo incendiario». Ahí radica precisamente su interés en novelas como *L'ensorcelée* (1854), *Un prêtre marié* (1865) y *Les diaboliques* (1874), conjunto de seis relatos que supone su mayor logro literario y al que pertenecen dos de las narraciones elegidas para *Víctimas y verdugas*.

Según Barbey, «los grandes artistas casi nunca han tenido en la mente más que un solo objeto que retoman una y otra vez, al que dan vueltas, renuevan y transforman [...] haciendo eternas variaciones». Fue Marcel Proust quien puso de relieve esta idea de D'Aurevilly y que se cumple en *A la busca del tiempo perdido*. Repensando la obra de Vinteuil, el músico de esa obra proustiana, en su quinto volumen, *La prisionera*, el narrador aborda y refuerza la idea de Barbey hablando de las frases-tipo de sus narraciones con Albertine¹²:

En esa cualidad desconocida de un mundo único y que ningún otro músico nos había hecho ver nunca, quizá consistía, le decía yo a Albertine, la

prueba más auténtica del genio, mucho más que el contenido de la obra misma. «¿Incluso en literatura?, me preguntaba Albertine. — Incluso en literatura». Y volviendo a pensar en la monotonía de las obras de Vinteuil, le explicaba a Albertine que los grandes escritores nunca han hecho más que una sola obra, o, mejor dicho, han refractado a través de diversos medios una misma belleza que ellos aportan al mundo. «Si no fuera tan tarde, pequeña, le decía yo, se lo demostraría en todos los escritores que usted lee mientras yo duermo, le demostraría la misma identidad que en Vinteuil. Estas frases-tipo que usted, mi pequeña Albertine, empieza a reconocer como yo, idénticas en la Sonata, en el Septeto, en las demás obras, serían por ejemplo, si usted quiere, en Barbey d'Aureville¹³, una realidad oculta revelada por una huella material, la rojez fisiológica de la Embrujada¹⁴, de Aimée de Spens¹⁵, de la Clotte, la mano del *Rideau cramoisi*¹⁶, las viejas usanzas, las viejas costumbres, las viejas palabras, los oficios antiguos y singulares tras los que está el Pasado, la historia oral hecha por los pastores ante el espejo, las nobles ciudades normandas perfumadas de Inglaterra y bellas como una aldea de Escocia, los que lanzan maldiciones¹⁷ contra las que nada se puede, la Vellini, el pastor, una misma sensación de ansiedad en un paisaje, se trate de la mujer que busca a su marido en *Une vieille maîtresse*¹⁸, o del marido de *L'ensorcelée*, que recorre la landa, y la Embrujada misma al salir de misa. Las frases-tipo de Vinteuil siguen siendo esa geometría del cantero en las novelas de Thomas Hardy¹⁹.

Esta violencia mortal de la intriga y del desenlace que puede apreciarse en esas notas sobre los personajes de las novelas de Barbey no deja de ser un mundo cerrado, singular, que se impone en las seis narraciones de *Les diaboliques*, escritas en la década inmediatamente anterior a su publicación, el periodo más amargo de la vida de Barbey; las seis se centran en figuras femeninas misteriosas y ambiguas que parecen carecer de realidad, aunque de hecho son espejos de mujeres que pasaron por la vida del autor en forma de deseo o de fantasma erótico insatisfecho; el autor se esconde cuanto puede bajo la máscara de personajes masculinos que retratan al dandi que había en él. En *La venganza de una mujer* va más allá de Diderot en el afán vindicativo de la duquesa de Sierra Leona que lo protagoniza: esta se dejará llevar, sin placer, a un derroche multiplicado de su carne sin sensualidad

alguna para manchar así por toda la eternidad el honor de un marido noble que parece prestar a ese «honor» la única fidelidad de su vida. Hay en el personaje masculino de esa narración, Tressignies, una inicial sensualidad exaltada, que enfría el relato de la duquesa de Sierra Leona, mujer fuerte, amazona, como lo será Hauteclair en el segundo relato escogido de Barbey, *La felicidad en el crimen*. Ambas, la amazona de este último relato y la duquesa española del anterior, actúan por elevados principios, los mismos que pueden poner en práctica los dandis masculinos, pero superándolos, llevándolos más allá de todo límite: así demuestran su superioridad sobre los hombres, mostrando su misma arrogancia e idéntica elegancia en el manejo del cuchillo vengador. Pero no son dandis a lo Tressignies, un libertino del común que responde a los tópicos del dandi de la época y vive fríamente la vida de los salones de París; al contacto con la historia de la duquesa aparecen sentimientos que destrozan tanto su máscara fría como su radical visión de la existencia: «Él, que creía haber acabado con los sentimientos involuntarios y cuya reflexión, con risa terrible, mordía siempre las sensaciones, como he visto a los carreteros morder a sus caballos para hacerlos obedecer, sentía que en la atmósfera de aquella mujer respiraba un aire peligroso. Aquel cuarto, lleno de tanta pasión física y bárbara, asfixiaba a aquel civilizado. Tenía necesidad de una bocanada de aire y pensaba marcharse, aunque volviera después». Tressignies ha sucumbido a un dandismo femenino para él impensable, porque es una mujer la que rompe todas las convenciones sociales. La duquesa/prostituta, refinada y vulgar, que termina por repugnarle y parecerle espantosa, no es más que el ejemplo mayor de Barbey d'Aurevilly de esa mujer dandi absorta en el misticismo de su venganza. Su amor extramatrimonial por el marqués don Esteban de Vasconcelos era eso, místico, puro, se expresaba siempre en términos religiosos,

sobre todo en el momento en el que el cadáver de su amado está frente a ella, comido por los perros: «Quería ahorrar a aquel noble corazón adorado aquella profanación impía, sacrílega... habría comulgado con aquel corazón como con una hostia. ¿No era mi Dios?».

La duquesa ha recorrido el camino desde el misticismo a la abyección final que horroriza al dandi social y vulgar que es Tressignies:

«—Solo soy una puta de un franco.

»La frase fue dicha tal como se había pensado. ¡Fue el último rasgo de ese sublime al revés, de ese sublime infernal cuyo espectáculo acababa de desplegarle y que desde luego el gran Corneille no sospechaba en el fondo de su alma trágica! La repugnancia de esta última frase dio a Tressignies la fuerza para irse».

El resultado de este análisis del Mal, de su exaltación compositiva, condenó a Barbey d'Aurevilly en su época: en los seis relatos de *Les diaboliques* solo se vieron personajes inmorales, costumbres depravadas y, sobre todo, la impunidad en que quedaban sus infernales protagonistas: desde la duquesa/prostituta a la amazona de *La felicidad en el crimen*. El 11 de diciembre de 1874 la justicia ordenaba el secuestro de *La venganza de una mujer* por inmoralidad, metiendo el miedo en el cuerpo de su autor; no estaban tan lejos los procesos contra Flaubert y su *Madame Bovary* en 1857, y contra Baudelaire y sus *Flores del mal* al año siguiente, que fue condenado a una multa y a eliminar seis poemas que no pudieron publicarse libremente en Francia ¡hasta 1949!, y solo a instancias de la Société des Gens de Lettres. Flaubert en cambio había sido absuelto (se sospecha que gracias a la intervención de Napoleón III). Por suerte para Barbey, su caso fue sobreseído «por un ministro inteligente que quiso ahorrar una estupidez a sus funcionarios, que iban a cometer sin miramientos una enorme», dice Barbey; los libros embargados fueron destruidos y su autor no se atrevió a reeditar las seis

novelitas hasta 1882.

En *La reina Isabeau* no hay análisis ni exaltación del Mal: es un ejemplo de venganza omnímoda a la que se entrega una reina por haber cometido su amante el mismo delito, o casi, que el protagonista de la *Herminie* de Dumas; según la perspectiva de su autor, Auguste Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), no se trata de infidelidad, sino solo de un atisbo de ella, mejor dicho, el protagonista masculino, como el de Dumas, ha hablado demasiado. En el caso del autor de *Los tres mosqueteros*, el personaje masculino ha confesado a un amigo una relación que la amazona ha decidido mantener oculta, amenazando con la venganza en caso de que llegara a saberse; en Villiers será el castigo a una intención pública —parece una fanfarronería de macho— del amante de la reina de conquistar a otra belleza. Editada en 1870, *La reina Isabeau* iba a formar parte de un proyecto editorial titulado «Las grandes enamoradas», en el que Villiers participaría con tres de esas figuras: la primera, Hipermnestra, sobresale en la mitología griega por ser la única danaide que se negó a seguir la orden dada por su padre Dánao, rey de Argos, a sus cincuenta hijas de asesinar la noche de bodas a sus cincuenta maridos, hijos de Egipto, hermano gemelo de su padre. Llevada a juicio, la justificación de la joven danaide para la desobediencia pudo ser triple: porque su marido Linceo había prometido respetar su virginidad, porque el crimen le parecía inmoral, o también porque se había enamorado de él. La segunda era lady Hamilton (1765-1815), esposa del embajador William Hamilton y amante del almirante Nelson, de quien tuvo una hija. Muerto este sin dejarle herencia alguna como tampoco su marido, lady Hamilton tuvo una vida difícil: alcohólica, perseguida por sus acreedores y objeto de escándalo social cuando se publicaron sus cartas con el almirante, se refugió en Calais (Francia), donde murió

enferma, olvidada de todos y sin dinero siquiera para los gastos del entierro. Dumas ya la había convertido en heroína de su novela *Lady Hamilton o recuerdos de una favorita* (1865).

El tercer personaje que correspondió a Villiers en ese proyecto editorial fue Isabel de Baviera (1370-1435); además de esa novela de Dumas, Villiers manejó los mismos estudios históricos sobre la reina que el marqués de Sade para su *Historia secreta de Isabel de Baviera*, escrita un año antes de su muerte, en 1813, cuando ya el autor de *La filosofía en el tocador* estaba recluido en el asilo de alienados de Charenton. Villiers no pudo leerla porque, condenada como su autor a la prohibición y el silencio, solo apareció editada en 1953, casi siglo y medio después de haber sido escrita. Su investigación histórica fue, por otro lado, un derivado de otra que Villiers hacía sobre unos supuestos antepasados, la familia de Jean de Villiers, miembro de la nobleza de toga del siglo XVI, que se hizo con el señorío de L'Isle-Adam; esta genealogía ya fue puesta en duda en vida del escritor cuya mitomanía le llevó a reivindicar el trono de Grecia, a declararse veintidós veces conde, príncipe del Sacro Imperio Romano, grande de España, etc. Conservador y monárquico, su estética es sin embargo absolutamente moderna, ya que se convirtió en uno de los padres del simbolismo, sobre todo con su drama en prosa *Axel* (1890, póstuma), y con *La Eva futura* (1885-1886), profundamente misógina, pero considerada como precursora de la ciencia ficción y la primera en crear el término «androide» (*androïde*, *andréide*) en la acepción utilizada desde el siglo XX.

A la reina Isabeau sus contemporáneos le colgaron todas las indignidades y delitos que podía cometer una mujer: adulterio, depravación, libertinaje, brujería; además de mala reina y mala madre, fue tenida por perversa, envenenadora, cruel, intrigante y manipuladora. Cuando su marido, el rey Carlos VI, empezó a sentir los primeros

brotos de locura, Isabeau logró hacerse con el poder en nombre de sus hijos. Envuelta en el enfrentamiento entre las familias nobles más poderosas, los Armagnacs y los Bourguignons, alimentado por los asesinatos de sus cabecillas, Isabeau reinició la guerra de los Cien Años y vio invadida Francia por Enrique V de Inglaterra; sería enviada al exilio con la connivencia de su último hijo vivo, Carlos VII, coronado poco después, que había firmado la paz con Felipe III de Borgoña, miembro de los odiados enemigos de Isabeau, los Bourguignons. Estabilizado el reino y deshechas todas las intrigas que la vieja reina había mantenido para controlar el poder, terminaría muriendo en medio de la indiferencia general.

La venganza que Villiers narra en *La reina Isabeau* es un hecho basado en leyendas, y sigue el esquema melodramático que Alexandre Dumas había utilizado en su primera novela histórica, *Isabel de Baviera*, sin tener en cuenta los hechos históricos; Villiers se «inventa» una reina depravada a la que, sin embargo, no pintará con ese carácter en su estudio histórico «La Maison de Villiers de L'Isle-Adam», donde Isabeau apenas posee relieve y carece de esos colores de libertinaje y de poderes maléficos. Por otro lado, el supuesto antepasado de Villiers intervino en esa lucha entre facciones de parte de los enemigos de Isabeau, los Bourguignons. El relato, simple en sus descripciones, tiene su toque de humor y también, en el desenlace, su toque de horror, sin que alcance la magistral calidad que en ese espacio —el del horror, el del misterio— alcanzó Villiers de L'Isle-Adam en su mejor relato, *Vera*, una de las obras maestras del vampirismo.

El ejemplo de un género sexual: los *castrati*

En el Código Civil promulgado por Napoleón en 1804 no contaba el binomio amor-matrimonio, y según esa ley la

mujer quedaba convertida en propiedad del marido; entre ambos se abría un abismo en muchas ocasiones infranqueable, una frontera que hacía del adulterio algo en buena parte obligado. Para Balzac, «el amor es la poesía de los sentidos. Tiene el destino de todo lo que es grande en el hombre y de todo lo que procede de su pensamiento. O es sublime o no es», porque, para el novelista, además de ser un sentimiento, «también es un arte». A lo largo de *La comedia humana* hay muestras de múltiples tipos de amor, de relaciones con personas, animales u objetos: el amor verdadero y sublime (*El lirio en el valle*, *Béatrix*, *La duquesa de Langeais*, etc.) y el amor adúltero (*La mujer de treinta años*, *La prima Bette*, etc.); pero, junto a estas dos posibilidades, explora, en varias ocasiones con desenlace trágico, porque el amor por lo general es en *La comedia humana* una fuente de sufrimiento para quien ama, otros tipos: puede ser amor por el oro (*Eugénie Grandet*), por unas hijas (*El tío Goriot*), por un enano (*Modeste Mignon*), por personas del mismo sexo (*La muchacha de los ojos de oro*), por una pantera (*Una pasión en el desierto*) o por un castrato, como es el caso de *Sarrasine*.

Además de una obsesión por situaciones en las que la mujer asume el poder o mantiene relaciones penosas o en los márgenes de la sociedad, *La comedia humana* se centra también en el hecho mismo de la creación artística, sea literaria, pictórica (*La obra de arte desconocida*, *Pierre Grassou*), escultórica (*Séraphita*), musical (*Gambara ou la Voix humaine* o *Massimilla Doni*, ambas centradas en el poder incantatorio de la voz humana y de la música)... Esas obsesiones se reúnen en un texto complejo y extraño como *Sarrasine*, con anomalías que parecen revelar retazos biográficos y psicológicos del autor. Publicado en el folletón de *La Revue de Paris* en 1830 y en volumen al año siguiente, *Sarrasine* fue adscrito en principio a la sección *Novelas y cuentos filosóficos*, para terminar incluido en las *Escenas de la vida parisién*, con apenas correcciones, salvo

de detalle, respecto al texto de 1830.

Dejado de lado hasta mediados del siglo xx, *Sarrasine* fue «redescubierto» por escritores como Georges Bataille y Roland Barthes, y se convirtió en objeto de estudio del psicoanálisis; el relato ha sido examinado por estudiosos de esa materia fascinados por las posibilidades imaginativas que ofrece a distintas lecturas, empezando por el anciano centenario que parece controlar la vida de todo su entorno en el palacete de los riquísimos Lanty, de quienes se desconoce el origen de su fortuna; belleza y lujo se mezclan con el terror que impone ese viejo esquelético que no carece de coquetería femenina, anunciada por la peluca rubia de abundantes rizos y «por los aretes de oro que pendían de sus orejas, por los anillos cuyas admirables pedrerías brillaban en sus dedos osificados, y por una cadena de reloj que centelleaba como los engastes de un collar en el cuello de una mujer».

La fuente más directa de la trama se encuentra en Giacomo Casanova, que en los capítulos i y ii del volumen segundo de su *Historia de mi vida* narra la incertidumbre sobre su sexo en que el cantante Bellino mantiene al escritor italiano; cuando se rasga el velo de la verdad, detrás de la vestimenta, de la voz femenina y de la gesticulación del castrato aparece una mujer, Angiola Calori, confundida quizá con Teresa Bellino, relacionada con una familia apellidada Lanti, que había buscado ese disfraz para cantar²⁰. Balzac encuadra la trama, como de costumbre en él, en otra historia, esta vez personal del narrador, que acude al sarao del palacio Lanty con una duquesa amiga cuyos favores amorosos pretende. El protagonista de la narración es un joven escultor ignorante de las cosas de la vida, cuya energía su maestro Bouchardon, «previendo la violencia con que las pasiones se desencadenarían en aquella alma joven, quizá tan vigorosamente templada como la de Miguel Ángel, sofocó mediante continuos trabajos. Consiguió mantener en justos

límites la fogosidad extraordinaria de Sarrasine, prohibiéndole trabajar y proponiéndole distracciones cuando lo veía arrebatado por la furia de algún pensamiento, o confiándole importantes trabajos en el momento en que estaba dispuesto a entregarse a la disipación». Sarrasine realiza el tradicional viaje de los jóvenes artistas a Italia, la patria de las artes, para estudiar su oficio, y sobre un escenario de ópera se topa con la belleza viva, hecha carne en la cantante Zambinella: «Era más que una mujer, ¡era una obra de arte!», frase en la que ya se niega la femineidad de la cantante, cuya hermosura y cuya voz lo inducen a penetrar en un mundo fantástico que revive el mito de Pigmalión y le hace tomarse a broma, incluso, lo que Zambinella le pregunta: «¿Y si no fuera una mujer?». Balzac parece haber recordado al escultor clasicista francés Jacques Sarrazin (o Sarazin, 1592-1660) —la *e* añadida ya indica una feminización del apellido—, que trabajó como director de la decoración del Louvre entre 1638 y 1642, en los palacios de Versalles y del Triánón, y cofundó la Academia Real de Pintura y Escultura, dirigida por él desde 1654 hasta su muerte. Trabajó además en Italia, en Roma y en Frascati, al servicio del cardenal Pietro Aldobrandi; precisamente por las alamedas de Frascati pasean el castrato y el enamorado escultor francés. Parece evidente que el novelista jugó imaginariamente con estos datos a la hora de nombrar personajes y lugares, al mismo tiempo que citaba artistas reales del siglo XVIII-XIX, ya neoclásicos, como Joseph-Marie Vien, Edme Bouchardon y Anne-Louis Girodet, autor este último del *Sueño de Endimión* (1791, Museo del Louvre), citado en el relato; en ese cuadro el personaje mitológico se ofrece al espectador en primer plano en una postura andrógina y de un erotismo provocador, que dejará huella en la sensibilidad romántica, «por ser el primero en proponer una interpretación erótica del ideal antiguo»²¹. Se ha interpretado *Sarrasine* como un tratado de estética que