



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad  
Española  
España

Lozano Sampedro, María Teresa

La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 4, abril, 2008, pp. 179-202

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800413>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

## La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac

María Teresa Lozano Sampedro

*Universidad de Salamanca*

tlozano@usal.es

### Résumé

L'objectif de cette étude consiste à mettre en relief le thème de l'horreur dans l'œuvre d'Honoré de Balzac, notamment à travers l'analyse de trois récits fantastiques: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* et *L'Elixir de longue vie*. Ces trois récits s'insèrent dans les *Études philosophiques*, la partie de *La Comédie Humaine* où Balzac se propose de montrer les ressorts invisibles de l'homme et de la société. C'est dans les *Études philosophiques* que se manifeste le plus nettement une idée clé de toute l'œuvre de l'auteur: le pouvoir de la pensée qui, dans le fantastique balzacien, se révèle destructeur.

**Mots-clé:** Balzac; Romantisme; *Études philosophiques*; genre fantastique; l'horreur en littérature.

### Abstract

This study wants to emphasize the topic of horror in Honoré de Balzac's writings, mainly through the analysis of three fantastic stories: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* and *L'Elixir de longue vie*. These three stories are included in the *Études philosophiques*, the part of *La Comédie Humaine* in which Balzac intends to show the invisible mechanisms of mankind and society. So, it is in the *Études philosophiques* where one of the most important ideas of Balzac's writings is expressed: the power of thought which, in Balzac's fantastic stories, reveals itself to be destructive.

**Key words:** Balzac, Romanticism, *Études philosophiques*, fantastic stories, horror in literature.

## 0. Introducción

Como múltiples críticos de la obra balzaciana han demostrado —especialmente a raíz del ya clásico estudio *Balzac* (1933) de Ernst Curtius— *La Comédie Humaine* constituye uno de los más significativos exponentes de la literatura romántica francesa. Puesto que, para Honoré de Balzac, lo exterior es reflejo de lo interior, su observación de la realidad de la época no tendría ningún sentido si no supusiera la capacidad del escritor de captar lo interno a través de lo externo. Baste recordar la célebre afirmación de su amigo y admirador Charles Baudelaire : «J'ai été mainte fois étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné» (Baudelaire, 1980: 502).

La división que Balzac hizo de *La Comédie Humaine* en «Études de mœurs» (identificados por él con los efectos), «Études philosophiques» (identificados con las causas) y «Études analytiques» (identificados con los principios), muestra claramente su concepción del universo como una totalidad y, por consiguiente, la existencia de una comunicación sin ruptura entre el hombre y el cosmos, idea clave de todo el Romanticismo. La parte más extensa de este vasto conjunto, los «Études de mœurs», constituye el punto de partida, la pintura de lo exterior, la base que muestra al lector los «efectos» cuyas «causas» serán desveladas en los «Études philosophiques». Así lo expresa Félix Davin, redactor de la «Introduction» a los «Études philosophiques» bajo el dictado de Balzac:

Les effets étant plus considérables que ne le sont les causes, les *Études philosophiques* semblent devoir offrir un cercle plus rétréci que ne l'est celui des *Études de mœurs*. Cela est vrai. Mais si l'œuvre paraît aller en diminuant de volume, elle gagne en intensité; pour tout dire en un mot, elle se condense (Davin, 1979: 1210).

Los «Études philosophiques» de Balzac, publicados entre 1830 y 1835, se inscriben plenamente en la época en la que el relato fantástico alcanzó su apogeo en Francia y empezó a consolidarse como un género literario especial a partir de la publicación y la difusión de los cuentos de Hoffmann, *Phantasiestücke in Callot's Manier* (1814), traducidos al francés en 1829 con el título de *Contes fantastiques*. La creación de revistas y periódicos, como *Le Temps* y la *Revue de Paris* entre otros, que difunden este género, da testimonio de un fenómeno que trasciende la simple moda literaria para responder a las aspiraciones de lectores y escritores de la época:

Dans le monde positif et rationnel de la France qui vient de sortir des Lumières, au sein du courant romantique qui traverse l'Europe, le fantastique apporte de l'espoir à l'homme, il est une confirmation du libre arbitre de l'esprit. Les problèmes de

la définition et de la diffusion du fantastique ne peuvent pas ignorer le contexte historique et social qui constitue le terrain où un phénomène enfonce ses racines (Collani, 2004: 17).

A la influencia alemana por la vía de Hoffmann, se añade la influencia inglesa por la vía de la llamada novela *gótica*, género iniciado por Horace Walpole, en 1764, con *The Castle of Otranto*, y continuado más tarde por Ann Radcliffe, por Mathew Gregory Lewis (con *The Monk*, 1796), y por el irlandés Charles-Robert Maturin (autor de *Melmoth the wanderer*, 1820), obra cuya influencia en Balzac es, como veremos, especialmente significativa. Jean Fabre ha puesto de relieve la notable repercusión de la estética de lo misterioso y de lo terrorífico, propia de este género, en el Romanticismo francés, repercusión que se concretiza «en une vision du monde qui, plus tardive que chez nos voisins, donnera pourtant naissance par Nodier, Gautier, Balzac, etc. à une veine fantastique non négligeable» (Fabre, 1992: 346).

La estética del relato fantástico requiere una historia que se desarrolla en el universo de la experiencia de la vida real hasta que se produce, de una manera imprevisible, la incursión de un fenómeno extraño o de un elemento racionalmente inexplicable que introduce una ruptura o una tensión con el orden lógico y natural de la vida ordinaria. Incursión que el lector percibe como perteneciente a la vez al orden de lo cotidiano y a un orden *otro*. Mucho ha reflexionado la crítica sobre la aplicación del célebre término freudiano *Unheimlich* («inquietante extrañeza») a la literatura fantástica. Como señala Denis Mellier (1999: 396), «l'ambivalence sémantique du terme *unheimlich* montre qu'il s'agit, dans l'expérience de l'*inquiétante étrangeté*, du paradoxe d'une étrangeté qui fait retour, d'un non-familier, pourtant familier de fait». Y es este doble sentido de la «extrañeza», que «exclut, de fait, le complet inconnu et suppose au contraire l'événement de la (re)connaissance» (Mellier, 1999: 396), el que posibilita «la différenciation entre la latence et la présence de l'objet redouté» (Mellier, 1999: 396).

Esta disyuntiva entre latencia o presencia determina, de manera general, los distintos matices del tema del horror en los relatos fantásticos. Seguiremos en nuestro estudio las pautas de Mellier, que analiza la posible inserción de un relato en la categoría del horror o del terror, dependiendo respectivamente de la confrontación efectiva con el objeto temido o de la indeterminación de este, aunque siempre tiene en cuenta la dificultad de establecer una diferencia tajante:

Ces distinctions s'imposent-elles, alors que ces émotions sont voisines, très étroitement intriquées et susceptibles d'être produites par un même objet ou un même dispositif? Ainsi, telle scène qui met en œuvre un monstre, telle économie du récit et de la représentation qui choisira d'aller vers sa réalisation ou

son indétermination, angoissera-t-elle, terrifiera-t-elle, horrifiera-t-elle? (Mellier, 1999: 392).

No es objetivo del presente estudio ofrecer una respuesta definitiva a este interrogante, sino intentar explorar, bajo esta perspectiva, los diversos matices del relato fantástico de horror en tres «Études Philosophiques», en nuestra opinión, significativos: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* y *L'Elixir de longue vie*, comenzando por exponer unas breves consideraciones sobre una obra inacabada.

### 1. El pensamiento que mata: *Les Martyrs ignorés*

Como es sabido, en la obra balzaciana el pensamiento es fuente de vida y, a la vez, de muerte: de vida, en cuanto a *saber*, en cuanto a búsqueda apacible del conocimiento, y de muerte, en cuanto a *querer*, ambicionar, desear, siendo esta segunda vertiente del pensamiento la que destruye y mata al individuo. Este aspecto se refleja frecuentemente bajo la estética del horror en los relatos fantásticos del autor.

Aunque totalmente ajeno a esta estética, baste recordar el estudio filosófico *Louis Lambert* (1832) que ilustra ampliamente la reflexión de Balzac a propósito de las facultades insospechadas del pensamiento y de su poder destructivo sobre «la vie de cet immense cerveau, qui sans doute a craqué de toutes parts comme un empire trop vaste» (Balzac, 1980a: 692).

De entre las obras esbozadas que Balzac proyectaba integrar en los diversos apartados de *La Comédie Humaine*, una de ellas (publicada por Werdet en la edición de los *Études philosophiques* de 1837) resulta especialmente significativa respecto al tema del pensamiento destructor. Su título, *Les Martyrs ignorés, fragment du Phédon d'aujourd'hui*, pone de manifiesto que el autor tenía la intención de integrar este texto en un conjunto más amplio. No disponemos ni en la correspondencia del autor ni en las introducciones a sus obras ninguna mención que arroje una luz sobre la potencial relación entre este estudio filosófico y el *Fedón* de Platón. Sin embargo, este proyecto persistió en su mente, puesto que en el *Catalogue des ouvrages que contiendra la Comédie Humaine*, elaborado por Balzac en 1845, *Le Phédon d'aujourd'hui* figura a la cabeza de los «Études philosophiques».

Aunque, evidentemente, es imposible hacer conjeturas sobre el contenido de lo que hubiera sido la obra completa, sí resulta fácilmente comprensible el lugar preeminente que Balzac le concedió, ya que el fragmento conservado (*Les Martyrs ignorés*) forma un conjunto homogéneo: se trata de una meditación científica sobre la naturaleza y los efectos del pensamiento, a partir de las anécdotas relatadas por varios contertulios –filósofos y médicos en su mayoría– que se reúnen en el café Voltaire de París, lugar muy frecuentado por Balzac entre 1824 y 1826. Este fragmento contiene, por lo tanto, los elementos esenciales del sistema filosófico balzaciano, puesto que «los mártires ignorados» son víctimas de crímenes morales que han quedado impunes, y

contra los cuales no puede actuar la justicia humana porque han sido cometidos, de una u otra forma, por el pensamiento. Un personaje de esta obra, Physidor, joven médico dedicado al estudio del cerebro, expresa un concepto clave de *La Comédie Humaine* al definir el pensamiento como «le plus violent de tous les agents de destruction, [...] le véritable ange exterminateur de l'humanité», afirmando que «la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée» (Balzac, 1981: 744).

Y el personaje deja bien claro a qué se refiere con el término «pensamiento»:

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard (Balzac, 1981: 744).

El pensamiento, como fluido capaz de concentrarse imperiosamente en un punto o de proyectarse a distancia produciendo efectos racionalmente incomprensibles, en su vertiente maligna matará siempre, bien al hombre en cuyo cerebro se concentra, bien al que recibe a distancia su proyección. *Les Martyrs ignorés* son, en nuestra opinión, un esbozo de capital importancia en cuanto a la estética de lo fantástico en los «Études philosophiques». Cada una de las diversas anécdotas contadas constituye un micro-relato, bien de horror, bien de terror, según la clasificación a la que hemos aludido anteriormente. Nos limitaremos a analizar brevemente la anécdota contada por el irlandés Théophile, en la que un severo vigilante de un colegio de Dublín es víctima de su propio miedo ante lo que simplemente pretendía ser un escarmiento por parte de los jóvenes alumnos. Estos representan una escena en una sala de teatro, se «disfrazan» de miembros de un tribunal y le instan, bajo pena de muerte, a que se arrepienta de su tiránico comportamiento. La narración de la anécdota, muy breve, se limita prácticamente a la representación de la angustia y la tensión en un marco teatral, y el lector se encuentra directamente confrontado con el objeto que paraliza al personaje: el marco siniestro del «tribunal» formado por los jóvenes:

Au bout du tribunal était un billot tendu de noir, entouré de sciure de bois, puis un couperet emprunté à la cuisine, posé sur un tabouret, mais sous lequel on avait caché un sabre de bois recouvert de papier argenté dont on se servait dans les tragédies. [...] Quand la victime, amenée sous un prétexte plausible, se vit en présence de ce tribunal, elle fut prise d'un horrible saisissement (Balzac, 1981: 736).

El narrador basa la tensión de su relato en el mutismo del vigilante ante las propuestas, cada vez menos exigentes, que los alumnos le hacen para devolverle la libertad, manteniendo así hasta el final un suspense que parece más dirigido hacia los

destinatarios internos del relato que hacia el lector. Los jóvenes, asustados por el silencio y la inmovilidad de su víctima, acaban por encontrarse con la espantosa sorpresa final:

On lui bande les yeux, on l'agenouille devant le billot, on lui pose la tête dessus, il se laisse faire. L'élève qui jouait le bourreau prend le sabre de carton, lui en donne un coup très léger sur le chignon; les élèves secouent encore le pauvre diable, il reste immobile; ils veulent le relever, il était mort. [...] Le coroner fit une enquête où il fut établi que l'homme était mort d'apoplexie ( Balzac, 1981: 737).

Si, en líneas generales, «à l'indétermination de l'objet répond l'angoisse ou la terreur» y «à la confrontation effective répond l'horreur» (Mellier, 1999: 392-393), podemos considerar la narración de Théophile como un micro-relato de horror. Otras anécdotas responderían a una tipificación dentro del relato de terror, como la narrada por el alemán Tschoörn, aficionado a las historias fantásticas y «croyant aux apparitions» (Balzac, 1981: 721). Este personaje narra una historia de corte hoffmaniano sobre un hombre cuya alma ha sido robada y embotellada por un químico con el fin de hacer experimentos sobre la naturaleza del pensamiento.

Las anécdotas narradas en *Les Martyrs ignorés* tienen su base en hechos reales: concretamente, el relato de Théophile se basa en un caso publicado en *La Revue Britannique* en agosto de 1843, y el relato de Tschoörn en un caso publicado por el periódico *Vert-Vert* el 11 de enero de 1834. Sean estas publicaciones o no la fuente directa de Balzac, lo cierto es que el autor recurre aquí, como en toda *La Comédie Humaine*, a su capacidad de observación de lo real para hacer converger el conjunto de las narraciones hacia la exposición de una teoría del pensamiento, destacando su papel destructor. Sucesos de actualidad, sistemas filosóficos, teorías científicas, se combinan en los «Études philosophiques», puesto que «Balzac regroupait sous le terme *philosophique* un système d'idées mêlant: l'ésotérisme, l'occultisme, les facultés visionnaires, l'intuition prophétique, l'action métapsychique dont il pousse l'effet dans le sens du réalisme fantastique» (Abellio, 1980: 8).

La referencia a la realidad, necesaria en toda construcción de un texto fantástico, «s'opère dans le fantastique du XIXe siècle par l'entremise des repères spatio-temporels réels» (Gadomska, 2005: 63). Y, en la obra de Balzac, la ciudad de París en la época por él vivida, la primera mitad de siglo, ocupa un lugar privilegiado.

## 2. El pacto en *La Peau de chagrin*: París y el infierno

Un tema crucial en la obra balzaciana, el dinamismo de la energía vital, merece un breve análisis en cuanto al tema que nos ocupa. Es sabido que, no solamente en los «Études philosophiques», sino en el conjunto de *la Comédie Humaine*, el individuo y la

sociedad aparecen en una constante relación de fuerzas: la sociedad tiene sus exigencias y el individuo debe responder a ellas o permanecer al margen de un «juego social» que a menudo favorece al fuerte y aplasta al débil. La complejidad de las intrigas es, en muchas novelas, reveladora de mecanismos sociales ocultos y siniestros. Baste recordar el ejemplo más significativo de los «Études de mœurs», *Le Père Goriot* (1834), novela en la que el lector no solamente asiste al drama interno del personaje epónimo (víctima mortal del pensamiento concentrado en un solo punto), sino que atraviesa las tres principales esferas sociales de la ciudad de París, observando así la presión de las fuerzas que acabarán por despojar a Rastignac de su inocencia.

El poder destructor del pensamiento, que se manifiesta, pues, no solamente en el individuo sino en el cuerpo social entero, nos lleva a considerar un tema recurrente en la literatura fantástica que Balzac privilegia en sus «Études philosophiques»: *el pacto*. A través de Félix Davin, Balzac expresa muy claramente cómo la sociedad empuja al individuo a buscar su propia destrucción:

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts violemment surexcités, par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber d'un affaissement succesif et pareil à la mort; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard (Davin, 1979: 1210).

Y son los personajes que, concentrando su pensamiento en triunfar y en brillar socialmente, aceptan las condiciones impuestas por las exigencias de la sociedad, los que morirán a causa de este violento desgaste de la energía vital. Es, sin duda alguna, el estudio filosófico *La Peau de chagrin* (1831)<sup>1</sup> el más conocido exponente del tema de la energía vital que, al desgastarse, acaba matando al hombre en virtud de un pacto maléfico contraído por Raphaël de Valentin. *La Peau de chagrin* se desarrolla en París, ciudad que Balzac presenta siempre en sus obras con características fatalmente negativas, debido a la experiencia de su propio sufrimiento para lograr abrirse camino como joven escritor de provincias que tuvo que enfrentarse con la oposición de la

<sup>1</sup> La traducción española habitual del título de la novela es *La Piel de zapa*. En realidad, tal como se desprende del texto de Balzac, es imposible saber de qué material está hecha esta piel: de onagro (asno salvaje), de cordero, de lija. De hecho, el carácter misterioso del talismán es uno de los factores que hacen de esta novela un relato fantástico.



gran ciudad. Desde el primer capítulo («Le talisman»), Balzac introduce al lector en un espacio y tiempo reales, los casinos del Palais-Royal por la noche, impregnados por «une poésie vulgaire, mais dont l'effet est assuré comme celui d'un drame sangui-nolent» (Balzac, 1979a: 59).

Esta *fase de orientación* del relato fantástico, en la que un personaje ordinario es «presentado de forma realista en un contexto que pueda ser bien reconocido y aceptado por el lector» (Herrero, 2000: 125), es precedida por un *incipit* del narrador que alude al «contrat infernal» (Balzac, 1979a: 57) exigido por el juego: «Sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appar-tient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même: vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau» (Balzac, 1979a: 58). Raphaël ha establecido ya, por lo tanto, un primer pacto maléfico que va a exigirle, a su vez, un segundo pacto infernal mucho más peligroso: la adquisición del talismán, que consis-tirá, como el anticuario dice, en la renuncia a su propia vida para satisfacer sus ambi-ciones: «Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant vos volontés seront scrupu-leusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie» (Balzac, 1979a: 88). La inscrip-ción grabada en la piel advierte claramente de sus propiedades, y el anticuario previe-ne a Raphaël contra el peligro que encierra este objeto, ya que ningún cliente se ha atrevido nunca «à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puis-sance» (Balzac, 1979a: 85). Y afirma que él mismo nunca ha probado ni probará el poder fatídico de este talismán. Este personaje expone claramente su concepto de la vida humana, que no es sino el concepto que ya hemos visto esbozado en *Les martyrs ignorés*:

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement ac-complis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur de ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *pouvoir* nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisa-tion dans un perpétuel état de calme (Balzac, 1979a: 85).

Efectivamente, este anticuario centenario, que ha suprimido en su mente todo deseo, toda ambición, empleando la facultad del pensamiento únicamente en la vía del conocimiento y de la sabiduría, posee el don de lo que Balzac denomina *spécialité*, que será definido con este término por primera vez en 1832 en *Louis Lambert*, pero al que ya alude claramente un año antes en la *Préface de la première édition* de *La Peau de chagrin*, considerando este don como condición *sine qua non* del escritor, y, por

extensión, del artista: «Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir» (Balzac, 1979a: 51).

La revelación de este personaje constituye «le remède à cette dépense mortelle, symbolisée par le rétrécissement de la peau et l'abrègement de la vie de Raphaël chaque fois que celui-ci, grâce au talisman, réalise un désir» (Milner & Pichois, 1990: 330). Y su aparición en el relato, con un aspecto semejante al de un muerto viviente —«un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe en velours noir» en la que su cuerpo se enfunda «comme dans un vaste linceul» (Balzac, 1979a: 77)— empieza a introducir en el texto la fase de la *complicación* que surgirá plenamente cuando el talismán empiece a obrar sus extraños efectos. Si bien hay que considerar los tintes diabólicos que Balzac atribuye a este personaje, lo más relevante en él es su posesión de la sabiduría completa —no es extraño, pues, que conozca la tentación de suicidio que Raphaël había experimentado— y por ello reúne en sí las características de Dios y del Diablo:

Un peintre aurait avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Eternel ou le masque ricaneur de Méphistophélès, car il se trouvait tout ensemble une suprême puissance dans le front et des sinistres railleries sur la bouche (Balzac, 1979a: 78).

Por lo tanto, no es el anticuario el elemento fantástico que hace de esta novela un relato de horror, sino el *pacto* en sí mismo cuya doble vertiente es complementaria: Raphaël, acuciado por las exigencias de la ciudad de París, suscribirá un contrato con la ambición social, con las pasiones, en definitiva con «le *pouvoir* et le *vouloir* réunis» (Balzac, 1979a: 78). Como señala Jean Fabre, la posesión demoníaca se produce en un relato cuando el personaje «se trouve au départ “possédé” par le jeu de la tentation et par la nature fallacieuse de l'échange» (Fabre, 1992: 246). De este modo, la adquisición del talismán supone para Raphaël la firma de un pacto diabólico: «Inversant le pari pascalien, l'homme donne beaucoup —sa vie matérielle et/ou spirituelle— pour recevoir des valeurs dégradées: fortune, amours charnelles, etc. Le Raphaël de *La Peau de chagrin* est piégé; et Faust lui-même» (Fabre, 1992: 246).

Resulta evidente, respecto al poder de un objeto figurativo de la vida misma del personaje, la analogía de *La Peau de chagrin* y una novela inglesa posterior: *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, puesto que en ambos casos, aunque con matices diferentes, un objeto que se hace depositario de la energía vital del protagonista conducirá a este a la destrucción. En *La Peau de chagrin*, varias son las situaciones que suscitan en el lector la sensación de terror ante lo desconocido (recordemos únicamente el momento en que Raphaël vence a un enemigo en un duelo magnetizándole con su mirada de serpiente), ya que la fase de la *evaluación* y de la *dinámica* de la acción en la que, en todo relato fantástico, se intenta «comprender lo que ocurre

y buscar alguna *explicación* al enigma que subyace bajo la misteriosa identidad del fenómeno extraño» (Herrero, 2000: 126), ocupa aquí la mayor parte del relato. Significativo a este respecto es el largo pasaje en que, ante el agotamiento y la decadencia física de Raphaël, médicos y químicos se reúnen para tratar de dilucidar, sin éxito, la naturaleza de la enigmática *peau*, que causará la muerte del protagonista en una escena que se integra plenamente en la estética del horror, confrontando al lector con la imagen visual de lo espantoso. Cuando ya no queda más que la «dernière parcelle de la peau magique» (Balzac, 1979a: 291), el último deseo de Raphaël, –su deseo carnal de Pauline, la única mujer que verdaderamente le ha amado– provoca el trágico final cuya raíz se encuentra, desde el principio, en el interior del personaje, en la concentración de su pensamiento en triunfar socialmente a todos los niveles:

Le moribond chercha les paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces, mais il ne trouva que les sons étranglés du râle dans sa poitrine [...]. En fin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein. Jonathas se présenta tout épouvanté des cris qu'il entendait, et tenta d'arracher à la jeune fille le cadavre sur lequel elle s'était accroupie dans un coin.

- Que demandez-vous? dit-elle. Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prêté? (Balzac, 1979a: 292)<sup>2</sup>.

Un axioma que rige toda *La Comédie Humaine* se desprende de esta novela, como señala Félix Davin: «La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées» (Davin, 1979 : 1213). Un breve relato anterior que analizaremos más adelante, *L'Elixir de longue vie*, rescribe el mito literario de don Juan desarrollando el tema de la longevidad, como veremos, en sentido contrario, de manera que «le passage du conte au roman peut être compris comme celui du pouvoir absolu mais stérile et dérisoire de don Juan au pouvoir plein, fécond mais dissipateur de Raphaël» (Tranchida, 2008). Disipación en la que mucho tiene que ver la ciudad de París que, en *La Comédie Humaine*, se sitúa siempre bajo la divisa «oro y placer», atrayendo al ser humano de una manera irresistible, deshumanizándole y convirtiéndole en cadáver viviente únicamente movido por las exigencias de la sociedad. A partir de 1825, la comparación entre París y el infierno es un tópico en la literatura francesa. Pero Balzac va más allá del tópico literario, haciendo de París una figura infernal. En el célebre prólogo de su «Scène de la vie parisienne» *La Fille aux yeux d'or*, la descripción que Balzac hace de París es la representación del horror mis-

<sup>2</sup> Pauline alude en su réplica al sirviente Jonathas, a la predicción oracular hecha a Raphaël en la época de sus primeros amores: «Vous épouserez une femme riche, dit-elle, mais elle vous donnera bien du chagrin. Ah! Dieu! Elle vous tuera, j'en suis sûre!» (p. 177).

mo, del infierno que absorbe la vida del hombre y la destruye anulando la individualidad y haciendo del ser humano una simple máscara:

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. [...] Non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous extenués, tous empreints des signes ineffables d'une haletante avidité. Que veulent-ils? De l'or, ou du plaisir? [...] Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante (Balzac, 1977: 1039-1040).

París es un infierno debido a la ambición de cada esfera social de acceder a la esfera superior en un continuo movimiento que desgasta y corroe al ser humano y que se resume en «le mouvement ascensionnel de l'argent» (Balzac, 1977: 1046). Muy conocida es la comparación que Balzac establece entre estas esferas sociales y los círculos ascendentes del infierno en la *Divina Comedia*, definiendo la ciudad de París como «cet enfer, qui, peut-être, un jour aura son DANTE» (Balzac, 1977: 1046).

Citando el estudio de M. Wandzioch *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle: jeu avec la peur*, Katarzyna Gadomska (2005: 69) señala cómo «un procédé fort souvent employé dans la littérature fantastique [...] consiste à situer un personnage heureux dans un *locus amœnus* qui, au cours de la lecture, se transforme en *locus terribilis* pour mieux correspondre à l'état psychique du protagoniste angoissé». En *La Peau de chagrin* Balzac no recurre en absoluto a este procedimiento. Precisamente es su sentido de lo *fantástico realista* el que determina una visión pesimista de la realidad que le rodea. Como hemos visto, al inicio del relato Raphaël de Valentin, lejos de ser feliz, es un personaje desesperado, y el espacio inicial reúne todas las características de *locus terribilis*. En definitiva, la recurrente asociación en *La Comédie Humaine* de París con el infierno, y por ende con el tema fantástico del pacto diabólico, encuentra su más perfecta expresión en el breve relato que analizaremos a continuación.

### 3. *Melmoth réconcilié*: la destrucción del pacto o la humanización del monstruo

Hacia mediados de 1830, Balzac concibe el proyecto de una obra titulada *Le Dernier Bienfait de Melmoth, conte fantastique*, y dudará entre este título y el de *Le Dernier Bienfait de Melmoth-le-Voyageur*. Ambos textos nunca vieron la luz como relatos completos. Existen únicamente tres esbozos muy breves en manuscrito; uno de

ellos sin título y otros dos con el segundo título<sup>3</sup>. Lo que resulta interesante destacar es que los tres manuscritos empiezan situando el relato en París, que será también el marco espacial de la versión definitiva, puesto que Balzac tenía ya en mente la relación entre la ciudad de París y el pacto diabólico. La fuente principal de su inspiración es la novela del irlandés Charles-Robert Maturin *Melmoth the wanderer* (1820), que fue traducida al francés por Jean Cohen en 1821 con el título *Melmoth ou l'Homme errant*. Antes de aparecer integrado en 1835 en los «Études philosophiques», el relato de Balzac fue publicado en un volumen antológico, *Le Livre des Conteurs*, seguido de una *Note* en la que Balzac señala la universalidad y atemporalidad del tema de su fuente directa: el deseo de inmortalidad y de poder infinito que empujan al ser humano a firmar un pacto con el diablo: «Ce roman est pris dans l'idée-mère à laquelle nous devons déjà le drame de *Faust*, et dans laquelle lord Byron a taillé depuis *Manfred*» (Balzac, 1979c: 389). De hecho, Balzac confiere al Melmoth de Maturin la categoría de mito literario dando el mismo nombre (John) a su propio personaje.

Balzac recrea y funde hábilmente en este relato dos de los esquemas míticos más recurrentes en las obras de los escritores románticos: el del pacto diabólico y el del Judío Errante. Toda la trama se estructura a base de una cadena de pactos diabólicos que parece no tener fin, hasta llegar al desenlace en el que el maléfico poder es definitivamente destruido. Como el título indica, Melmoth, personaje diabólico al principio de la novela, acabará «reconciliado» con Dios a través de la muerte. Balzac rescribe la obra del irlandés en la línea romántica francesa que reformula *el exceso de lo fantástico* en la novela gótica, preconizando la rehabilitación de la vertiente satánica del ser humano:

Avec *Melmoth réconcilié* la sympathie induite pour le déchirement satanique de l'être qui s'inscrira par la suite dans Baudelaire et Lautréamont, projette sur un plan au moins mythique, sinon mystique, le déchirement romantique qui s'incarne dans le Fantastique à un autre niveau, celui de l'Homme. Avec le Melmoth de Maturin nous nous trouvons sur le plan du monstre. Son humanisation, par le biais du mensonge romantique, qui est générosité universelle, alliant hyperbole et généralisation, débouche sur le mythe. (Fabre, 1992: 357).

En la obra de Maturin, el constante desasosiego de Melmoth que le hace deambular de un lado a otro con la esperanza de liberarse es representativo del drama de todo individuo. El personaje se dirige a seres golpeados por la desgracia para ofrecerles el poder absoluto que a él le atormenta. Balzac manifiesta en su nota aclaratoria su

<sup>3</sup> Sobre la historia del texto, ver las observaciones de Moïse Le Yaouanc en la edición de *Melmoth réconcilié*, París: Gallimard, 1979, Col. La Pléiade, t. X, pp. 1374-1378.

atracción por este aspecto temático de la novela del irlandés: la esperanza brillando al fondo de la desesperación, que produce el cansancio, el desgaste de la energía vital:

L'œuvre de Maturin n'est pas moins puissante que celle de Goethe, et repose sur une donnée plus dramatique peut-être, en ce sens que la lassitude des sentiments humains y préexiste, et que l'intérêt vient d'une condition dans le pacte qui laisse un espoir au damné. Son salut peut se faire encore, s'il trouve un *remplaçant*, mot technique qui traduit brièvement le sens de cet article secret du pacte (Balzac, 1979c: 389).

Pero la reescritura del tema en el relato balzaciano presenta una gran originalidad debida al *realismo fantástico* del autor. En la angustiosa búsqueda llevada a cabo por el Melmoth de Balzac, la ambición material desempeña el papel fundamental. Una vez más, la ciudad de París constituye el lugar propicio para la firma de un pacto diabólico a cambio del poder. Así lo expresa Balzac, con amarga ironía no exenta de humor: «Maturin a fait preuve de bon sens en n'amenant pas son héros à Paris; mais il est extraordinaire que ce demi-démon ne sache pas aller là où il eût trouvé mille personnes pour une qui eussent accepté son pouvoir» (Balzac, 1979c: 389). Balzac inicia su relato con unas breves y densas observaciones sobre París, «cette ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer» (Balzac, 1979b: 346), a modo de prólogo, para que el lector comprenda que la historia que va a leer narra «une aventure arrivée récemment à Paris», en una civilización «qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (Balzac, 1979b: 347). En efecto, *Melmoth réconcilié* presenta un extracto del vasto cuadro de la sociedad de la época, y más concretamente de la sociedad parisiense, que Balzac traza tan extensamente en sus «Études de mœurs». El mundo de la banca con sus entresijos aparece muy brevemente en este relato, pero con claridad más que suficiente para que el lector perciba cuál es el motor que va a desencadenar toda la trama de la historia: el poder del dinero. Moïse Le Yaouanc (1979: 343-344) señala muy acertadamente cómo este relato fantástico ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de la obra de Balzac: «Situé au croisement des Études philosophiques et des Études de mœurs, *Melmoth réconcilié* constitue l'un des postes d'où l'on aperçoit le mieux comment s'organise, dans son devenir, *La Comédie Humaine*».

Resulta significativo que la primera víctima de Melmoth sea un cajero de banco, Castanier, que intenta cometer un fraude falsificando una firma en una letra de crédito. Denis Mellier señala al respecto la opinión de Annie Le Brun:

Au héros de Maturin [...] à ce héraut du mal qui n'a pas assez des siècles ni de l'univers pour répandre sa malédiction, Balzac offre la dépouille d'un caissier de banque parisien qui, pour subvenir à des besoins d'argent grandissants, vend son âme au

diable [...] C'est l'imaginaire vaincu par l'ordre rationnel, [...] c'est la poésie disparaissant pour longtemps du roman, dès lors tout entier acquis au réalisme, c'est-à-dire livré à une surveillance sans relâche qui a pour but de déterminer comme unique référent l'empire du réel (Mellier, 1999: 185).

La primera aparición del inglés John Melmoth en el relato se produce en el momento en que Castanier ensaya la falsificación de la firma una vez cerrado el banco, en el más absoluto secreto. De pronto, algo extraño sucede y levanta la cabeza «comme s'il eût été piqué par une mouche en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur: «Tu n'es pas seul!» (Balzac, 1979b: 350). El procedimiento narrativo de *lo insólito*, «caractéristique du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle» cuya finalidad consiste en «augmenter l'effet de l'horreur» (Gadomska: 72), se ve reforzado aquí por la descripción del enigmático personaje: Melmoth parece no respirar y Balzac destaca «la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres» (Balzac, 1979b: 350). Rasgo vampírico que, aun suponiendo una cierta concesión a la moda literaria de la época, responde a una constante en *La Comédie Humaine*: el interés de Balzac por reflejar el interior de los personajes en su fisonomía<sup>4</sup> explica esta apariencia de John Melmoth, fruto de la búsqueda insaciable que le corroe por dentro: «Cet homme sec et décharné semblait avoir en lui comme un principe dévorant qu'il lui était impossible d'assouvir» (Balzac, 1979b: 350). La confrontación con lo insólito infunde a Castanier «une peur qui le fit rester la bouche béante et les yeux hébétés devant cet homme, dont l'aspect était d'ailleurs assez effrayant pour ne pas avoir besoin des circonstances mystérieuses d'une semblable apparition» (Balzac, 1979b: 350). Y la respuesta de Melmoth ante su estupefacción se limita a un gesto que sitúa claramente al personaje en la línea de los personajes diabólicos de *La Comédie Humaine*:

- «Mais, monsieur, comment êtes-vous entré?»

L'Anglais sourit, et son sourire terrifia Castanier. Jamais réponse ne fut ni plus ample ni plus péremptoire que ne le fut le pli dédaigneux et impérial formé par les lèvres de l'étranger (Balzac, 1979b: 351).

De entre la larga serie de hechos inexplicables que se suceden a lo largo del relato, un pasaje resulta especialmente relevante. Terror y horror se funden en el momen-

<sup>4</sup> Balzac conoció y admiró la teoría fisiognomónica de Lavater, basada en el principio de homogeneidad de la constitución física del ser humano en analogía con la unidad cósmica. Su obra *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1820) tiene como objetivo el conocimiento interno del hombre a través de la observación de sus rasgos físicos. Son numerosas en *La Comédie Humaine* las alusiones a la obra de Lavater.



to en que, por el poder diabólico de Melmoth, una obra de teatro se transfigura y Castanier ve —en lugar de la obra cómica que realmente está siendo representada— tres escenas de su vida que corresponden, respectivamente, a su pasado, a su presente y a su futuro (el descubrimiento del fraude en el banco, la infidelidad de su amante Aquilina que le engaña con un hombre más joven que él, y su detención y condena a veinte años de trabajos forzados). Melmoth, cuya «horrible puissance [...] pesait sur Castanier comme un atmosphère empoisonnée» (Balzac, 1979b: 366), anticipa el futuro para que Castanier suscriba el pacto, venda su alma al diablo, siempre bajo el signo del dinero:

Si le démon te demandait ton âme, ne la donnerais-tu pas en échange d'une puissance égale à celle de Dieu? D'un seul mot, tu restituerais dans la caisse du baron de Nucingen les cinq cent mille francs que tu y as pris. Puis, en déchirant ta lettre de crédit, toute trace de crime serait anéantie. Enfin, tu aurais de l'or à flots. Tu ne crois guère à rien, n'est-ce pas? Hé bien! Si tout cela arrive, tu croiras au moins au diable (Balzac, 1979b: 368).

La firma del pacto que libera a Melmoth es, en principio, fuente de felicidad, o al menos de bienestar, para Castanier. Pero pronto se cansa de su inmenso poder, precisamente por la facilidad con la que sus deseos son cumplidos. El don de la ubicuidad, que le permite conocer el mundo entero sin ningún cansancio físico, empieza a aburrirle. En definitiva, el *deseo* se ha hecho equivalente al *poder*, de modo que el personaje se encuentra en un estado que ya no es el propio del ser humano: «Les transitions, les alternatives qui mesurent la joie, la souffrance, et varient toutes les jouissances humaines, n'existaient plus pour lui» (Balzac, 1979b: 375). Podemos decir que, en este sentido, *Melmoth réconcilié* constituye una versión mística del tema de la identificación entre *Vouloir* y *Pouvoir* tratado en *La Peau de chagrin*, puesto que Castanier, en esta «situation bizarre», en este «horrible état» en el que siente «une horrible soif d'amour» (Balzac, 1979b: 375), comprenderá «le dessèchement intérieur exprimé sur la face de son prédécesseur [...], l'étendue de ce regard allumé par un espoir toujours trahi» (Balzac, 1979b: 377). Y, como anteriormente Melmoth, experimentará el anhelo de lo único que le es negado: «En se voyant exclu de ce que les hommes ont nommé le ciel dans tous leurs langages, il ne pouvait plus penser qu'au ciel» (Balzac, 1979b: 376-377). La mayor originalidad del relato consiste, en nuestra opinión, en la habilidad con la que Balzac funde un tema de la novela gótica con sus propias fuentes místicas y esotéricas (el relato acaba citando a Jacob Boehme, uno de sus principales inspiradores), y con la pintura del París de la época (el dinero es omnipresente en el relato, baste recordar que el «sustituto» del cajero en el pacto diabólico es un jugador de Bolsa). Tras la liberación de Castanier, el lector asiste a una serie de pactos en ca-



dena, siempre motivados por la ambición, hasta que, con la muerte del último poseedor del poder diabólico, este desaparece.

Si en *La Peau de chagrin* el pacto destruye, en *Melmoth réconcilié* es el propio pacto el que es destruido. En definitiva, *Melmoth réconcilié* es un relato de horror que, por la revalorización de la grandeza de lo humano, termina con la abolición del horror. Las palabras del confesor de John Melmoth, una vez que este ha muerto en paz, así lo revelan: «Si jamais, dans le cours de ma vie, je n'ai entendu de confession plus horrible que celle de ce gentilhomme irlandais, jamais aussi n'ai-je entendu de prières plus enflammées. Quelque grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment» (Balzac, 1979b: 378). No es extraño que Balzac haya querido «reconciliar» con Dios al personaje creado por Maturin, teniendo en cuenta que ningún personaje, en toda *La Comédie Humaine*, se identifica plenamente con el Diablo. A pesar de la existencia de numerosos personajes de tintes diabólicos no solo en los «Études philosophiques» sino también en los «Études de mœurs», ninguno de ellos tiene la característica que define a Satán como el «Eterno Negador»<sup>5</sup>. Ni Melmoth ni Castanier son el Diablo, como la trama del relato lo demuestra. Balzac establece muy claramente la diferencia entre Satán y sus personajes describiendo el tormento de Castanier cuando, ya hastiado de su poder, desea volver a ser plenamente humano:

Castanier n'avait pas, comme son maître, l'inextinguible puissance de haïr et de mal faire; il se sentait démon, mais démon à venir, tandis que Satan est démon pour l'éternité; rien ne le peut racheter, il le sait, et alors il se plaît à remuer avec sa triple fourche les mondes comme un fumier, en y tracassant les desseins de Dieu. Pour son malheur, Castanier conservait une espérance (Balzac, 1979b: 376).

Esperanza que, liberando a Castanier del pacto infernal, invierte los términos entre lo demoníaco y lo celestial:

Après avoir été le démon pendant quelques jours, il n'était plus qu'un homme, image de la chute primitive consacrée dans toutes les cosmogonies. Mais, en redevenant petit par la forme, il

---

<sup>5</sup> Recordemos al célebre Vautrin que, bajo diversos nombres, desempeña un papel fundamental en *Le Père Goriot* (1834), *Illusions perdues* (1843) y *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847). Figura por excelencia del *tentador* en los «Études de mœurs», propone auténticos «pactos diabólicos» (él así los define) a hombres jóvenes, tentándolos con la oferta de hacerles adquirir dinero que les traerá el reconocimiento social. Este enigmático y complejo personaje, representativo de la energía del Mal en *La Comédie Humaine*, no es, sin embargo, el Diablo, puesto que su capacidad de amar auténticamente acaba redimiéndole, como prueba su cambio radical tras el suicidio de su amado Lucien de Rubempré en *Splendeurs et misères des courtisanes*.

avait acquis une cause de grandeur, il s'était trempé dans l'infini. La puissance infernale lui avait révélé la puissance divine [...] Les jouissances que promet le démon ne sont que celles de la terre agrandies, tandis que les voluptés célestes sont sans bornes (Balzac, 1979b: 380-381).

*Melmoth réconcilié* es una parábola que preconiza la renuncia al deseo destructor. Ensalzando lo meramente humano, Balzac reviste la inmortalidad de tintes totalmente negativos. Esta idea se refleja también, aunque expresada de modo muy diferente, en el último relato objeto de nuestro estudio.

#### 4. *L'Elixir de longue vie*: la satanización del mito literario

Uno de los relatos fantásticos más complejos de los «Études philosophiques» es *L'Elixir de longue vie*, obra muy breve ambientada en Italia y en España y publicada por primera vez en la *Revue de Paris* el 24 de octubre de 1830. Una importante reflexión insertada en el relato en esta primera versión fue desgajada del texto por Balzac en 1846 para constituir la dedicatoria *Au lecteur*, en la cual el autor indica su principal fuente inspiradora, «une fantaisie due à Hoffmann de Berlin» (Balzac, 1980b: 473). Balzac inscribe así su texto en el género del relato fantástico, aludiendo obviamente a la novela hoffmanniana *Die Elixiere des Teufels* (1815) que fue traducida al francés por Jean Cohen en 1829 (*Les élixirs du diable*). Señalando el enigma que esta dedicatoria supone para la crítica, Robert Tranchida indica cómo la decisión de Balzac de cambiar de lugar este texto, situándolo al principio del relato, confiere a este «un nouveau statut»: «Par ce geste, il semble transformer le conte en Etude philosophique en faisant prévaloir la dimension symbolique sur la dimension fantastique» (Tranchida).

En efecto, en esta dedicatoria *Au lecteur*, «Balzac reconnaît implicitement avoir versé dans la veine frénétique» (Tranchida) definiendo este relato como «un ouvrage où il tâche de représenter toutes les formes littéraires» (Balzac, 1980b: 474). Y justifica su opción afirmando que cada uno de los «Études philosophiques» se basa «sur des idées plus ou moins neuves», lo que permite al autor ceder «à la priorité de certaines formes, de certaines pensées qui [...] ont passé dans le domaine littéraire, et s'y sont parfois vulgarisées» (Balzac, 1980b: 474). Pero ello no se contradice con la clara intención que le guía al escribir este estudio filosófico: mostrar la destrucción a la que conduce la avaricia por heredar dinero, que hace a los hijos desear la muerte de sus padres, puesto que «toute la civilisation européenne repose sur l'HÉRÉDITÉ comme sur un pivot» (Balzac, 1980b: 474). El tema del *pensamiento asesino* es el hilo conductor del relato. Deplorando que el «negocio» de la muerte forme parte de lo que en la sociedad del siglo XIX se considera la vía del progreso, Balzac exclama: «Dieu seul sait le nombre de parricides qui se commettent par la pensée» (Balzac, 1980b: 474.). Lo

fantástico hoffmanniano es, pues, la base para analizar, partiendo de un hecho constatable en la realidad de la época, una dimensión más profunda del ser humano: la concentración del pensamiento en lo que el anticuario de *La Peau de chagrin* denominaría *Vouloir*.

La brevedad de los títulos de los relatos fantásticos del siglo XIX constituye «un procédé littéraire tout à fait conscient car le titre bref remplit une fonction de séduction –il attire davantage l'attention du lecteur et met en valeur la singularité du texte» (Gadomska: 68). Dentro del conjunto de los «Études philosophiques», el título del relato que nos ocupa es uno de los más enigmáticos y se caracteriza por su especial ambigüedad. *L'Elixir de longue vie* no es en modo alguno comparable al agua de la vida o a la Fuente de la juventud, símbolo alquímico de connotaciones positivas. Se trata de un elixir que no proporcionará la vida sino una muerte horrible, porque su extraña procedencia se revela maléfica.

El protagonista del relato, don Juan Belvidéro, se inscribe en la línea de los *don Juan* de la literatura universal. Balzac crea así «son propre type» como afirma Tranchida. No obstante, la creación de *tipos*, de figuras atemporales y universales que es tan frecuente en los «Études de mœurs», se ve reforzada en los «Études philosophiques» por la complementariedad con la alegoría. Por medio de diversas formas de representación, los *tipos* se convierten en *figuras* de la bondad o de la maldad, en víctimas o en verdugos, en encarnaciones de la sabiduría o de la necedad, y todo ello, como hemos señalado en nuestra introducción, bajo el signo del pensamiento. En *L'Elixir de longue vie*, el ateísmo y la rebelión contra Dios de don Juan Belvidéro constituye el nexo entre el deseo de alcanzar la inmortalidad y el satanismo. A través de este personaje, Balzac lleva a cabo la *faustización* del mito de don Juan en un relato cuya compleja trama, una de las más significativas del horror, está unificada en torno al tema de la longevidad y de la muerte.

Desde el principio del texto, que enmarca la acción en un lujoso palacio de Ferrara, don Juan aparece como un personaje despiadado y blasfemo. Molesto por tener que interrumpir una orgía ante el anuncio de la inminente muerte de su padre, exclama: «Il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie!» (Balzac, 1980b: 475). A la breve *fase de orientación* en la que el protagonista es caracterizado como un perfecto cínico, sigue rápidamente la incursión del elemento extraño: un misterioso elixir aparentemente capaz de proporcionar la inmortalidad que hace exclamar a Bartholomé, padre de don Juan: «Dieu, c'est moi» (Balzac, 1980b: 480). El relato confronta muy pronto al lector con las escenas de horror, que empiezan con la descripción de la cabeza de Bartholomé moribundo:

Les traits en étaient décomposés, la peau collée fortement sur les os avait des teintes verdâtres que la blancheur de l'oreiller, sur lequel le vieillard reposait, rendait encore plus horribles;

contractée par la douleur, la bouche entrouverte et dénuée de dents laissait passer quelques soupirs dont l'énergie lugubre était soutenue par les hurlements de la tempête (Balzac, 1980b: 478).

La representación de lo insólito se manifiesta aquí por medio de un tema recurrente en la obra balzaciana: la energía de la mirada: «Ce regard, fixe et froid, était d'autant plus effrayant, que la tête restait dans une immobilité semblable à celle des crânes posés sur une table chez les médecins. [...] Tout était mort, moins les yeux» (Balzac, 1980b: 478-479). La extraña petición de Bartholoméo a su hijo —«Aussitôt que j'aurai rendu le dernier soupir, tu me frotteras tout entier de cette eau, je renaîtrai» (Balzac, 1980b: 480)— precede a la tentación diabólica. La curiosidad empuja a don Juan a probar si efectivamente el elixir tiene la propiedad de resucitar a los muertos: «Il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots qui résonnèrent dans son cœur: Imbibe un oeil!» (Balzac, 1980b: 483). Con la representación del ojo vivo en un cuerpo muerto, que clama venganza contra el hijo cruel, asistimos a uno de los pasajes más logrados de toda la obra balzaciana en cuanto a la expresión del horror se refiere:

Cet œil flamboyant paraissait vouloir s'élancer sur don Juan, et il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait. Toutes les passions humaines s'y agitaient. [...] Il éclatait tant de vie dans ce fragment de vie, que don Juan épouvanté recula, il se promena par la chambre, sans oser regarder cet œil, qu'il revoyait sur les planchers, sur les tapisseries. La chambre était parsemée de pointes pleines de feu, de vie, d'intelligence. Partout brillaient des yeux qui aboyaient après lui ! (Balzac, 1980b: 484)<sup>6</sup>.

Don Juan no tiene escrúpulos en aplastar este ojo, sabiendo que ello equivale a matar a su padre. El ojo comprende, «vive», tiene inteligencia: «Que faire?» pensa-t-il. [...] «Le crever»? Ce sera peut-être un parricide? se demanda-t-il. —Oui, dit l'œil par un clignotement d'une étonnante ironie» (Balzac, 1980b: 484).

En la dedicatoria al lector, Balzac invita a reflexionar sobre la identidad profunda entre la actitud de su personaje y la actitud real que se observa con frecuencia en la sociedad francesa del siglo XIX, comparando «l'élégant parricide de don Juan» (Balzac, 1980b: 473) con la intención de los ambiciosos que desean la muerte de sus padres para obtener beneficios económicos:

---

<sup>6</sup> Los ojos que ladran son una clara referencia al perro de Bartholoméo, que parece adivinar las intenciones de don Juan y que morirá en el mismo instante en que este comete el parricidio.

Hé bien, ne venez-vous pas de reconnaître au sein de la société une foule d'êtres amenés par nos lois, par nos mœurs, par les usages, à penser sans cesse à la mort des leurs, à la convoiter? [...] Ils assassinent au moment où de chères créatures, ravissantes d'innocence, leur apportent, le soir, des fronts enfantins à baiser en disant: «Bonsoir, père!». Ils voient à toute heure des yeux qu'ils voudraient fermer, et qui se rouvrent chaque matin à la lumière, comme celui de Belvidéro dans cette Étude (Balzac, 1980b: 474).

El auténtico asesinato cometido por don Juan consiste en desear fervientemente la muerte de su padre, deseo que, como hemos visto, expresa desde las primeras líneas del relato. La observación del autor sobre *L'Elixir de longue vie* en la Introducción a los «Études philosophiques» no deja lugar a dudas sobre el concepto clave que subyace bajo el relato fantástico de horror, y que lo guía: «Voyez comment dans *L'Elixir de longue vie* l'idée Hérité devient meurtrière à son tour, et combien est acéré le poignard qu'elle met dans les mains des enfants!» (Davin, 1979: 1213).

Un aspecto que llama la atención en el personaje de don Juan Belvidéro es que su faceta de seductor, que aparece al principio del relato, queda muy en segundo plano en el resto de la obra. En la línea del mito literario inspirador, el texto la sugiere pero no se muestra a don Juan seduciendo. Y es que, en realidad, el rasgo principal que Balzac quiere destacar en este personaje es su rebeldía contra Dios, su ateísmo. Tras la muerte de su padre, don Juan – que ante los demás pasa por haber sido un buen hijo – se desengaña de lo que observa a su alrededor: la supuesta bondad de la gente, la honestidad. Comprueba, en definitiva, la falsedad de la sociedad y del mundo. Y se opera en él un cambio significativo que Balzac define como radical:

Il analysa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le Passé, représenté par l'Histoire; avec le Présent, configuré par la Loi; avec l'Avenir, dévoilé par les Religions. Il prit l'âme et la matière, les jeta dans un creuset, n'y trouva rien, et dès lors il devint DON JUAN (Balzac, 1980b: 485).

Incluso en este relato que roza una línea muy poco cultivada por Balzac (la de lo frenético), la realidad enmarca el elemento fantástico. Observando que la generosidad, la honestidad, la valentía, no encuentran recompensa en este mundo en el que triunfa la maldad, esta es la reflexión del personaje: «Quelle froide plaisanterie! se dit-il. Elle ne vient pas d'un dieu» (Balzac, 1980b: 486). Es la realidad la que hace del personaje un tipo:

Il fut, en effet, le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Goethe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin. [...] Grandes images tracées par les plus grands génies de l'Europe

[...] Images terribles que le principe du mal, existant chez l'homme, éternise, et dont quelques copies se retrouvent de siècle en siècle (Balzac, 1980b: 486-487).

Balzac rescribe el mito literario de don Juan haciendo del personaje una figura del Mal eterno y universal: «semblable à la Mort, là où il passait, il dévorait tout sans pudeur» (Balzac, 1980b: 485).

Mucho tiempo transcurre dentro de la brevedad del relato, y Balzac resalta el paralelismo entre las dos escenas, en las que terror y horror se mezclan, que dan cohesión al texto entero haciendo de él una meditación sobre la «maldición hereditaria» de la muerte. El marco espacial cambia de Italia a España y don Juan, a la edad de sesenta años, formulará su hijo Philippe la misma petición que Bartholoméo le hizo a él en el momento de su muerte. Balzac define a don Juan enfermo como «ce brillant et sceptique personnage, dont l'entendement survivait seul à la plus affreuse de toutes les destructions» (Balzac, 1980b: 490). Solo la facultad de pensar sigue viva en don Juan, y su pensamiento se concentra en un único punto: la certeza de que el elixir le procurará «les légères, les ravissantes délices de la jeunesse» (Balzac, 1980b: 490). Idea fija que desencadenará la segunda escena de horror del relato:

Le jeune homme imbibait un linge dans la liqueur, et, plongé dans la prière, il oignit fidèlement cette tête sacrée au milieu d'un profond silence. Il entendait bien des frémissements indescriptibles, mais il les attribuait aux jeux de la brise dans les cimes des arbres. Quand il eut mouillé le bras droit, il se sentit fortement étreindre le cou par un bras jeune et vigoureux, le bras de son père! Il jeta un cri déchirant, et laissa tomber la fiole, qui se cassa. La liqueur s'évapora. Les gens du château accoururent, armés de flambeaux. [...] La foule tremblante aperçut don Philippe évanoui, mais retenu par le bras puissant de son père, qui lui serrait le cou (Balzac, 1980b: 491- 492).

Escena que, empezando a introducir la aparición del *monstruo*, enlaza, por medio de la representación de lo grotesco, con el tema del anticlericalismo subyacente a lo largo de todo el relato:

Puis, chose surnaturelle, l'assistance vit la tête de don Juan, aussi jeune, aussi belle que celle de l'Antinoüs; une tête aux cheveux noirs, aux yeux brillants, à la bouche vermeille et qui s'agitait effroyablement sans pouvoir remuer le squelette auquel elle appartenait. Un vieux serviteur cria: «Miracle!» Et tous ces Espagnols répétèrent: «Miracle!» (Balzac, 1980b: 492).

Puesto que el objeto maléfico es destruido y este prometedor elixir no ha logrado conferir la inmortalidad ni a Bartholoméo ni a don Juan, el poder asesino del pen-

samiento en relación con la duración de la vida se destaca como una de las claves de interpretación de este extraño relato. Si el centenario de *La Peau de chagrin* ha concentrado su pensamiento en el «saber» – y el hecho de que aparezca únicamente en esta novela de *La Comédie Humaine* deja abierta, ante el lector, la posibilidad de su inmortalidad –por el contrario, Bartholoméo y don Juan Belvidéro han concentrado su pensamiento en el «querer», en el deseo de vivir eternamente y en plena juventud, sin que el «querer» haya podido conducirles al «poder», a lograr sus propósitos<sup>7</sup>. Ninguno de los dos conseguirá una «segunda vida» porque, paradójicamente, la «idea de vivir» ha desgastado su energía vital.

Don Juan no morirá, como su padre, pero tampoco vivirá, aunque su maldad sobrevive a la muerte. La ceremonia de canonización de don Juan constituye la tercera y última escena de horror que pone fin al relato. La descripción del contraste entre luces y sombras, entre música celestial y rugidos infernales constituye un magnífico pasaje en que la catedral pierde su condición de *lugar sagrado* para convertirse en el *espacio del caos*. Y el horror se ve reforzado al ser una iglesia el espacio de la manifestación del *monstruo* en su más puro sentido.

En su análisis de las características de lo monstruoso, Charles Grivel señala:

La monstruosité arrive au corps de l'homme; elle arrive au visage de ce corps, elle s'installe à la bouche; il faut finir par le constater, c'est une marque qui vient étirer, évaser, malmener, tordre cet axe et ce pli. *L'altération atteint au corps par cette cavité là* (Grivel, 1992: 168).

La representación de lo grotesco monstruoso en esta escena se concretiza, precisamente, en la boca de don Juan. En primer lugar, a las voces puras de la asamblea entonando el *Te Deum* se mezclan los horribles sonidos por él proferidos desde su urna colocada en el altar mayor:

Il troubla cette mélodie d'amour par un hurlement auquel se joignirent les mille voix de l'enfer. La terre bénissait, le ciel maudissait. L'Église en trembla sur ses fondements antiques. *Te Deum laudamus!* disait l'assemblée.

- Allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes! Dieu, Dieu! *Carajos demonios*, animaux, êtes-vous stupides avec votre Dieu vieillard! [...]

- «Vous insultez la majesté de l'enfer!», répondit don Juan dont la bouche grinçait des dents (Balzac, 1980b: 494-495).

<sup>7</sup> Ver a este respecto las observaciones de René Guise en su *Introduction a L'Elixir de longue vie*, París: Gallimard, 1980, Col. La Pléiade, t. XI, p. 469.



Grivel señala el canibalismo como rasgo esencial del *monstruo*: «La bouche est carnivore. Cette cavité menace. Un monstre l'ouvre nécessairement. *Un monstre est un visage avec une bouche béante munie de son impressionnante dentition. [...] Le monstre est cannibale*» (Grivel, 1992: 174). Y este es el acto realizado por la cabeza de don Juan en la escena final:

Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant. «Souviens-toi de dona Elvira», cria la tête en dévorant celle de l'abbé. Ce dernier jeta un cri affreux qui troubla la cérémonie. Tous les prêtres accoururent et entourèrent leur souverain. «Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu?», cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer (Balzac, 1980b: 495)<sup>8</sup>.

La trayectoria del personaje, desde el ser humano hasta el monstruo, es inversa a la de *Melmoth réconcilié* en la que, como hemos visto, el monstruo se humaniza. Si «à l'inverse du mythe, le fantastique terrifiant est bavard» (Mellier, 1999: 446), *L'Elixir de longue vie* constituye un complejo relato en el que Balzac enlaza hábilmente la intemporalidad y universalidad definitorias del mito con la representación explícita del horror.

### Conclusión

Hemos intentado mostrar las variaciones del tema del horror en tres relatos fantásticos pertenecientes a la parte de la obra balzaciana que el propio autor define como la más intensa y condensada de su obra: los «Études philosophiques». Recurriendo a una gran variedad de temas y basándose en fuentes diversas, Balzac destaca en estos relatos la idea que rige *La Comédie Humaine*: el desgaste de la energía vital que, condensada en el pensamiento, conduce a la destrucción. Lo fantástico se inscribe en el enigma mismo de la realidad del ser humano, y los elementos tipificadores del horror se insertan en una dinámica de lucha entre el individuo y la sociedad que se concretiza en la línea de lo diabólico, frecuentemente bajo la forma del pacto. La observación de la realidad de la época, y especialmente de la gran ciudad, se funde en estos relatos con la influencia de la novela gótica, del cuento fantástico alemán y de otros elementos que Balzac reelabora y rescribe con la genialidad que ha hecho de él uno de los grandes maestros del género fantástico en el siglo XIX.

<sup>8</sup> Doña Elvira, esposa de don Juan, escéptica ante las exclamaciones de milagro de los asistentes en la escena precedente, ha ido a advertir del extraño suceso al abad.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLIO, Raymond (1980) «Préface à Louis Lambert» in *Balzac: Louis Lambert, Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre*. París, Gallimard (Folio Classique).
- BALZAC, Honoré de (1977): *La Fille aux yeux d'or*. París, Gallimard (La Pléiade), t. V.
- BALZAC, Honoré de (1979a) *La Peau de chagrin*. París, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1979b): *Melmoth réconcilié*. París, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1979c): *Note placée à la suite de Melmoth réconcilié dans Le Livre des Conteurs*. París, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1980a): *Louis Lambert*. París, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- BALZAC, Honoré de (1980b): *L'Elixir de longue vie*. París, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- BALZAC, Honoré de (1981): *Les Martyrs ignorés*. París, Gallimard (La Pléiade), t. XII.
- BAUDELAIRE, Charles (1980): «Théophile Gautier», in *Œuvres complètes*. París, Robert Lafont.
- COLLANI, Tania (2004): *La Naissance du Goût Fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques*. Università degli studi di Bologna.
- DAVIN, Félix (1979): «Introduction aux *Études philosophiques*», in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. París, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- FABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière (Essai sur la littérature fantastique)*. París, Librairie José Corti.
- GADOMSKA, Katarzyna (2005): *La nouvelle fantastique au XX<sup>e</sup> siècle: le cas de Jean-Pierre Andrevon. Écho des études romanes*, vol. I-2, 63-74 [Consulta en línea: [http://www.pf-jcu.cz/research/eeer/eeer\\_I-2-06-gadomska.pdf](http://www.pf-jcu.cz/research/eeer/eeer_I-2-06-gadomska.pdf), 13/03/2008].
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-fiction*. París, Presses Universitaires de France.
- GUISE, René (1980): «Introduction», *L'Elixir de longue vie*, in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. París, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LE YAOUANC, Moïse (1979): «Introduction», *Melmoth réconcilié*, in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. París, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. París, Honoré Champion.
- MILNER, Max & Claude PICHOS (1990): *De Chateaubriand à Baudelaire*. París, Arthaud.
- TRANCHIDA, Robert (2008): «L'Elixir de longue vie», in Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL de l'Université de Chicago, Maison Balzac de París, *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne* [Consulta en línea: [http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/furne/notices/elixir\\_de\\_longue\\_vie.htm](http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/furne/notices/elixir_de_longue_vie.htm), 14/03/2008].