

UN RELATO FANTÁSTICO DE 1772: “LE DIABLE AMOUREUX” DE JACQUES CAZOTTE

M^a Teresa RAMOS GÓMEZ
Universidad de Valladolid

La obra maestra de J. Cazotte, *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, está de actualidad en España. Tras su publicación por Cotal (1977) y Siruela (1983), una nueva traducción acaba de salir al público, editada por Bruguera (marzo 1985). Curioso destino el de esta obra, descubierta por Nerval, y olvidada durante largos años después...

El interés que suscita la literatura fantástica puede explicarnos la aparición de este relato en distintas colecciones en Francia, y en las citadas ediciones españolas; sin embargo, no todo queda aquí, pues igualmente es objeto de estudio para investigadores de la talla de Georges Décote, Max Milner, Jean Starobinski o Paul Vernière, por no citar más que algún ejemplo⁽¹⁾. Siendo *Le Diable amoureux* una novela galante, un relato de análisis psicológico, un cuento marcadamente antifilosófico y una historia fantástica, este abanico de registros tan variados motivan el interés del lector y del crítico.

(1) Mencionemos entre otros: G. Décote, *L'itinéraire de Jacques Cazotte: de la fiction littéraire au mysticisme*. París, Arma Artis, 1981; M. Milner, *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, París, Corti, 1960; J. Starobinski, «Jacques Cazotte's *Le Diable amoureux* and the structure of romance», *Symposium*, 1977, p. 231-242; P. Vernière, «Un aspect de l'irrationnel au XVIII^e siècle: la Démonologie et son exploitation littéraire», in *Studies in XVIIIth-century culture: Irrationalism in the XVIIIth century*, vol. 2, Cleveland, London, H. E. Pagliaro, 1972, p. 289-302.

Recordemos brevemente su trama: Alvaro de Maravillas, joven capitán español al servicio del rey de Nápoles, se hace iniciar en los rituales mágicos. Una noche, invoca al diablo, que se presenta como una horrible cabeza de camello. Tras varias metamorfosis, es una bellísima muchacha quien está ante el oficial. Alvaro desconfía de la encantadora criatura, pero acepta no abandonarla, y juntos marchan a Venecia. ¿Quién es la misteriosa Biondetta? ¿Una encarnación diabólica, o una inocente sílfide? A pesar de las dudas de Alvaro, de su desconfianza, de sus decisiones de ruptura, el capitán se enamora perdidamente de su compañera, con la que desea casarse, si su madre da su beneplácito. Alvaro parte hacia su Extramadura natal, tanto para hablar con su madre como para alejarse de Biondetta, empeñada en seducirle. Pero ésta le da alcance y le convence de la necesidad de acompañarle en el viaje. Los incidentes se multiplican y, finalmente, refugiados en una granja, Biondetta consigue vencer los principios del capitán: sólo cuando se ha convertido en su amante la muchacha se jacta de ser el diablo, y la espantosa cabeza de camello vuelve a aparecer. Alvaro se desmaya: ¿cómo interpretar lo sucedido? ¿Es algo real, o se trata de una pesadilla, o de una alucinación? Cuando vuelve en sí, Alvaro constata que nada coincide con lo que ha creído vivir durante la noche, ni su arreglo personal, ni los detalles de la habitación; su huésped, que es quien le despierta, le informa que Biondetta ha emprendido la marcha hacia Maravillas. Deshecho, totalmente desconcertado, Alvaro llega al castillo sin encontrar a la muchacha. Allí le indican que ha estado rodeado de mentiras, hasta el punto de haber soñado la granja donde pasara la noche, y un doctor de Salamanca, don Quebracuernos, le explica que ha vivido bajo el poder del demonio.

Dentro de las distintas lecturas posibles que la obrita ofrece, una es repetidamente mencionada en prólogos y sobrecubiertas de las ediciones españolas, pero nunca analizada. Nos referimos a la perspectiva fantástica del *Diable amoureux*: hay quien se limita a caracterizar con este adjetivo el texto debido a las invocaciones y apariciones que contiene, confundiendo ingenuamente por lo tanto lo maravilloso y lo fantástico⁽²⁾. No son las «diabluras» las que deciden del carácter fantástico o no del texto: según la intención del autor o la actitud del lector, un relato sobrenatural narrará hechos reales o maravillosos, pero nunca fantásticos. El relato fantástico es una *subversión de la realidad*, basada en la yuxtaposición de datos

(2) Errores de otro orden, como los relativos a la vida y pensamiento de Jacques Cazotte, pueden subsanarse consultando el estudio ya mencionado de Georges Décote.

excluyentes; en *Le Diable amoureux*, es la incapacidad del narrador de organizar la realidad que percibe como contradictoria la que nos introduce de lleno en el plano de lo fantástico. Analicemos esto con mayor detenimiento.

La obra es el relato de lo que le sucedió al narrador en su juventud: durante unos meses vivió en compañía de un ser de sexo femenino, que actuaba como una mujer enamorada de él, pero que había aparecido tras una invocación diabólica. ¿Se trataba de una mujer, de un espíritu demoníaco, o de una sílfide, como ella decía? Este es el centro vital del *Diable amoureux*, punto que plantea la pregunta clave: «Où est le possible? Où est l'impossible?»⁽³⁾.

¿Existe realmente el diablo? ¿Y esos seres intermedios que son los espíritus elementales? ¿Dónde termina la realidad? ¿Dónde empieza el sueño? ¿Cuáles son los límites que los separan, si es que éstos existen? «Je ne concevais rien de ce que j'entendais —confiesa Alvaro—. Mais qu'y avait-il de concevable dans mon aventure? Tout ceci me paraît un songe, me disais-je; mais la vie humaine est-elle autre chose? Je rêve plus extraordinairement qu'un autre et voilà tout» (p. 200-201).

Alvaro es incapaz de comprender lo que sucede. Los meses de convivencia con la atractiva Biondetta no dan lugar a creerla de naturaleza diabólica, ni bastan tampoco para afirmar lo contrario. A lo largo del relato, la ambigüedad va a subrayar la imposibilidad de toda afirmación: ¿los incidentes que se acumulan a lo largo del camino hacia Extremadura son fruto del azar, o del poder del diablo? ¿El espíritu que sirve al cabalista es real, o se debe a una alucinación de la imaginación de Alvaro? ¿El sueño que le aconseja desconfiar de Biondetta es producto del cansancio de su mente, o se trata de un aviso del cielo? Las preguntas se pueden multiplicar a voluntad, porque cada anécdota de la obra plantea una interrogación sobre la identidad de lo que se ha *vivido* —¿natural o sobrenatural?— y de lo que se ha *percibido*: ¿verdadero o falso?

Y es que cuando ya no se cree demasiado en el diablo, su realidad se convierte en subjetiva, tan subjetiva como la razón a la que se opone. Entre la credulidad ciega y la incredulidad sistemática nos encontramos con una tercera vía, la que escogen los teólogos dieciochescos que, influenciados por el racionalismo, defienden «una religión razonable»: una actitud que niega que el sortilegio y el prodigio sean

(3) Citamos por la edición publicada en 1960 por Le Terrain Vague, con introducción de Nerval, p. 201.

omnipresentes, pero que mantiene la posibilidad de su existencia, por lo que la naturaleza de los acontecimientos se convierte en problemática. Esto es lo que le ocurre al protagonista del *Diable amoureux*: Alvaro no sabe distinguir lo falso de lo verdadero, ni definir su naturaleza.

Esta imposibilidad de interpretar lo que ocurre es la «marca» del relato fantástico, «poétique de l'incertain», como lo califica Irène Bessière⁽⁴⁾, que basa su ambigüedad primera en la transgresión del código cultural dominante, creando una duplicidad donde la actitud racionalista y la creencia mágico-religiosa se enfrentan, de forma a la vez contradictoria y yuxtapuesta: «Cette dualité, particulièrement sensible à l'imagination, marque la substance même du monde et la texture psychologique et morale des êtres. Sous le voile de l'uniforme, du normal et du quotidien, une même conscience humaine et la réalité recèlent des possibles opposés, mais juxtaposés»⁽⁵⁾.

Lo que en nuestra obra se opone es una visión racionalista del mundo, una visión mágico-religiosa (la invocación al diablo, las teorías de los cabalistas) y una visión espiritualista también que no es la ortodoxa: la teoría de las cuatro clases de espíritus elementales (silfos, gnomos, salamandras y ondinos), tan popular en el siglo XVIII⁽⁶⁾. Alvaro, a medio camino entre la fe y el escepticismo, no puede interpretar lo que le ocurre a partir de un sistema de referencias; ninguna solución es válida, y lo sucedido escapa tanto al sistema sobrenatural como al natural; preso en un laberinto de conjeturas, tampoco puede inclinarse hacia la realidad o falsedad de lo que ha creído vivir. De aquí nació la sensación de extrañeza que baña el relato; no son los elementos sobrenaturales quienes lo originan, sino la vivencia del narrador, cuya conciencia carece de base en la que tomar pie⁽⁷⁾. A la pregunta fundamental,

(4) I. Bessière, *Le Récit fantastique, poétique de l'incertain*, Larousse, 1974.

(5) *Ibidem*, p. 77.

(6) Abundantísima es la literatura que hace referencia a estos espíritus, mencionando siempre, para corroborarla o corregirla, a su fuente de divulgación: *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences secrètes* (1670), del abate de Villars.

(7) En realidad, los elementos sobrenaturales del texto son más bien de tipo maravilloso: la imagen de la cabeza de camello, sobre todo en la granja, donde aparece rodeada de babosas fosforescentes, es bastante grotesca; los espíritus que no aparecen más que para encender pipas apagadas; la iniciación ridículamente simple de Alvaro, la escena nocturna de terror entre ruinas, con fondo sonoro de búhos y lechuzas... todo esto parece más bien una parodia, algo más propio de la fantasía que de lo fantástico. Ni Alvaro ni el lector se asustan; nadie tiene miedo: sólo más adelante, cuando la conciencia de Alvaro empieza a inquietarse, cuando se desconcierta al

«¿es esto verdad?», se puede contestar «sí» y «no», pero cualquiera de las respuestas nos lleva al mismo punto angustioso: contestar «sí, esto es verdad», equivale a preguntarse dónde está lo imposible, es decir, qué es la realidad; contestar «no, esto no es verdad» implica escoger la explicación del engaño (que no puede mantenerse mucho tiempo) o del sueño o la alucinación. Pero si no podemos diferenciar lo vivido de lo soñado, ¿cómo saber qué es lo vivido? ¿Existe alguna diferencia entre ambos? Como dice Alvaro, «tout ceci me paraît un songe, mais la vie humaine est-elle autre chose?»⁽⁸⁾. Así llegamos al mismo punto sin salida: si esto no es real, ¿qué es la realidad?

Así podemos ver claramente cómo a partir de los elementos tradicionales de un relato de tentación diabólica, Cazotte hace un juego antinómico donde la conclusión es imposible, siendo este juego el que crea lo fantástico. Se nos puede sin embargo objetar que sí hay una explicación de los hechos, la de don Quebracuerros, con la que se cierra la obra, pero evidentemente no tiene por qué coincidir con la del narrador: de hecho, nada en el texto nos permite conocer lo que éste piensa. Igualmente, cuando Alvaro llega a Maravillas y cuenta a su madre todo lo sucedido, la razonable doña Mencia (valga la redundancia) quiere persuadirle de que todo ha sido un sueño. ¿Por qué ella lo cree así? ¿Para tranquilizar a un hijo al que cree loco?⁽⁹⁾ Ya optemos por la vía del sueño o de la locura, el resultado no varía: en ambos casos se interpretan los acontecimientos inexplicables como irreales, como ilusorios, con lo que se preserva lo razonable, lo conocido: nuestra organización de lo real y nuestra forma de conocimiento. Alvaro, tentado de abrazar esta solución tranquilizadora, ya se ha preguntado repetidamente si sueña o vela. A lo largo del texto nos encontramos con pinceladas que anuncian este tema:

«... j'étais dans une sorte de stupidité...» (p. 153).

«... je fermai les yeux pour essayer de dormir. Ma tentative ne fut

ser incapaz de inscribir lo extraño en un orden de cosas dado, sólo en ese momento nace el malestar, y a partir de entonces, el narrador —y con él, el lector— se esfuerza en encontrar un punto de referencia para una serie de impresiones próximas a la alucinación.

- (8) No hay que caer en el error de interpretar el tema de la vida es sueño según la óptica del barroco: la constante referencia al plano de la genuina realidad —la vida eterna— de la mentalidad barroca, no existe en la línea dominante del pensamiento dieciochesco. Cazotte fue un iluminado de la secta de los martinistas, pero no se inicia en esta doctrina hasta 1777, y sólo a partir de esta fecha sus obras serán la transposición de su orientación espiritual: *Rachel ou la belle Juive* (1778), sobre la leyenda española de la Judía de Toledo, es un ejemplo claro de ésta.
- (9) «Elle appréhende même quelque dérangement dans ma raison», nos dice Alvaro (p. 280).

pas vaine, le sommeil s'empara de mes sens et m'offrit les rêves les plus agréables... Il fut d'ailleurs très long, et ma mère, par la suite, réfléchissant un jour sur mes aventures, prétendait que cet assoupissement n'avait pas été naturel» (p. 156).

«... je descends machinalement et retombe dans ma léthargie» (p. 156).

«Je tombai dans un abattement qui fut suivi du sommeil» (p. 190).

Dentro de este sueño (porque la duermevela, la estupidez, el abatimiento o el letargo nos llevan a lo mismo: la falta de consciencia), ¿cómo interpretar los sueños que se tienen? ¿Dónde está la realidad: en el sueño vivido (el sueño de la vida) o en el sueño soñado? ¿Y cómo saber cuándo se está despierto?⁽¹⁰⁾ ¿Dónde termina lo real, dónde empieza el sueño, si es que hay límites entre ellos? El problema se multiplica; el recurso del sueño no soluciona nada. Alvaro intenta agarrarse a este asidero para salir de su angustia, convenciéndose de la irrealidad de los acontecimientos cuando el granjero le despierta: tras la diabólica transformación de Biondetta, el capitán se había refugiado debajo de la cama; ahora en cambio está encima de ella, y completamente vestido... Según todas las apariencias, la seducción de Biondetta, su identificación demoníaca y la aparición de la cabeza de camello han sido una espantosa pesadilla: «Dormirai-je? me dis-je alors. Ai-je dormi? Serai-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe?» (p. 274).

El laberinto no tiene salida: ¿dónde está el sueño: en la noche pasada con Biondetta, o en el día despertado por el granjero? Pero, ¿cómo se añade entonces el hecho de haber soñado la granja con todos sus habitantes?

Para salvaguardar la razón, doña Mencía quiere convencer a su hijo de que todo ha sido un sueño; para salvaguardar la fe, don Quebracuernos quiere convencerle de que todo ha sido obra del demonio. Los dos polos del relato intentan atraer hacia sí al protagonista, que sólo sabe, en su angustia, que ninguna de esas explicaciones basta para comprender toda la realidad, y permanece en silencio. Vemos así cómo el pacto diabólico se ha convertido en tema literario, en lugar narrativo donde confluyen los planos contradictorios de lo natural y lo sobrenatural. Con esta utilización especial de la invocación al diablo, Cazotte consigue edificar su texto

(10) En el banquete de Portici, los cabalistas tienen la misma impresión: «... saisis par la vérité de la scène, au point de se frotter les yeux» (p. 131).

sobre la incertidumbre que resulta de la continua contraposición de dos órdenes excluyentes de explicación de la realidad: la fe y la razón.

Por supuesto, sólo cuando triunfa la concepción científica de un orden racional puede aparecer la literatura fantástica, puesto que sólo un prodigio podrá resultar escandaloso cuando se le considere inadmisibile, cuando todo hecho tenga su lugar fijo dentro de una cadena de causas y efectos. De aquí que el relato fantástico sea fruto del dualismo cultural del siglo XVIII, que en su segunda mitad ve crecer el enfrentamiento de una reacción irracionalista (sentimentalismo, misticismo...) contra el peso de una mentalidad racionalista dominante. Como dice Daniel Mornet, «la pensée française dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle n'est ni rationnelle ou philosophique, ni scientifique ou expérimentale, ni sensible ou mystique. Elle est tout cela à la fois, selon les milieux ou les gens, et parfois dans les mêmes milieux et chez les mêmes gens»⁽¹¹⁾. El desorden fantástico, es decir, su subversión del orden, consiste en poner de manifiesto la inadecuación de las categorías mentales de las que dispone el protagonista para juzgar el mundo y los fenómenos que en él tienen lugar. La contradicción en la que se funda el relato fantástico conduce a considerar toda forma de entendimiento como construcción arbitraria de la mente humana: como subversión de la realidad, la literatura fantástica remite a un mundo que no es el que la razón construye.

¿Hay alguna expresión más intensa del rechazo a la objetividad que la que transforma el mundo en una opción subjetiva? La desrealización del relato fantástico es algo así como la revancha literaria frente a una cultura cientifista que anula la subjetividad. Es bien fácil ver en este tipo de producción literaria el eco de una insatisfacción que se manifiesta con el rechazo de un sistema vivido como mutilación de la realidad. Al mismo tiempo, en una línea diametralmente opuesta al sentimiento del absurdo, hay en el relato fantástico un resto de la eterna búsqueda, la huella de una esperanza, la fe en un «saber» desconocido (y es esa ignorancia la que provoca angustia e incertidumbre), pero posible. No en vano hay una raíz fáustica en el héroe fantástico:

«La curiosité est ma plus forte passion. Je vous avouerai que naturellement j'ai peu d'empressement pour nos connaissances ordinaires; elles m'ont toujours semblé trop bornées, et j'ai deviné cette sphère élevée dans laquelle vous voulez m'aider à m'élancer» (p. 109-110).

(11) D. Mornet, *La Pensée française au XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1969, p. 57 (1^a ed., 1926).

Así se expresa Alvaro al inicio de su aventura. En cuanto a Cazotte, cinco años después de la publicación del *Diable amoureux* ingresará en la secta de los martinistas. Será en las enseñanzas de Martínez de Pasqually donde, por un tiempo, creará encontrar la clave de esa «sphère élevée» que había intuido, y por la que después será capaz de dar la vida.