

ESTRUCTURA TEMPORAL Y DISCURSO HISTÓRICO EN *LES DIABOLIQUES* DE BARBEY D'AUREVILLY

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL
Universidad de Murcia

Coincidiendo con el centenario de su muerte, muchos son los estudios y artículos aparecidos sobre la figura de Barbey d'Aureville y particularmente sobre su obra narrativa, soslayando en cierta medida su faceta de crítico literario. Sin embargo, en este conjunto, se observa un afán desmedido por escudriñar en sus novelas y relatos los aspectos más temáticos y también los psicológicos y mitológicos. Y es bien cierto que este autor, se presta muy especialmente a un determinado tipo de crítica simbólica en la que, por ejemplo, el diablo, la mujer, la sangre, el incesto, el amor imposible, léase toda una serie de obsesiones permanentes se entrelazan de una a otra creación.

Los aspectos más formales quedan, por el contrario, olvidados, aunque recientemente hayan aparecido algunos estudios muy interesantes, como el de Nabih Kanbar¹ sobre la figura del narrador en *Les Diaboliques*.

Mi intención en las líneas que siguen, es la de realizar una lectura, precisamente de este conjunto de relatos de Barbey, en dos direcciones convergentes. Una primera, parte del texto mismo, en las impresiones en él recogidas sobre el concepto de Historia y novela, impresiones que aparecen aquí y allá, vertidas por los distintos narradores de *Les Diaboliques* y que nos introduce de lleno en el estudio de las historias reflejadas, de su oralidad y del género que las sustenta, el relato corto, la «nouvelle». La segunda es la constatación de unas estructuras temporales que, a mi juicio, les confiere una potente singularidad.

*Les Diaboliques*², tal y como han llegado a nosotros, están constituidas por un conjunto

1 «Evolution de la figure du témoin dans *Les Diaboliques*», in *Barbey d'Aureville, cent ans après*, éd. de Ph. Berthier, Droz, 1990.

2 La edición que hemos utilizado es la de H. Bornecque (GARNIER, 1963) y todas las citas remiten a ella.

de seis relatos³ compuestos por Barbey en períodos distintos de su vida⁴. Y en todos ellos se observa, ya desde el principio, un deseo del narrador por insertar las historias en la Historia. E historias son, y verdaderas, como el propio Barbey las denomina en el Prefacio de la edición de las seis primeras⁵. En este sentido *Les Diaboliques* mantienen esa ambigüedad que caracteriza a los relatos en primera persona, en tanto en cuanto el narrador «finge» que lo que cuenta es verdad. Es una tensión interna la que se establece entre dos narradores, uno, el verdadero, que es el autor; otro, el falso, el personaje. En el caso que nos ocupa la tensión entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción se acentúa por la presencia de otras primeras personas en un mismo relato⁶. Pero todos ellos contienen numerosas referencias históricas y cuentan sucesos acaecidos en una época anterior a la de composición de los mismos, pero época cercana y conocida del autor. Desde este punto de vista nos encontramos con historias ficticias que cogen elementos de la realidad, sean decorados, acontecimientos históricos o personajes reales.

Una de las causas de que *Les Diaboliques* nos asombre en su lectura —ya veremos como otra es el juego temporal—, es esa doble descentralización entre la Historia y la historia. Si examinamos los diferentes relatos, se observa que todos serán contados por testigos presenciales, e incluso casi siempre participantes directos de la historia. Este narrador, recoge o cuenta la historia «oralmente» y después de transcurrido un lapsus de tiempo más o menos amplio, situándola en un decorado concreto y en un ambiente «histórico». Este decorado concreto suele ser un salón —no hay que olvidar que este lugar, en el siglo XVIII y en el s. XIX se acentúa, se convierte en punto de reunión y encuentros de todo tipo; intrigas, amores, rupturas, ideas o pasiones tienen algo que decir allí— o un reencuentro de amigos en una comida o simplemente el diálogo entre dos personajes en la calle o en un viaje, uno de los cuales será el narrador de la historia.

Así por ejemplo, en *Le Rideau cramoisi* la historia nos será contada por un primer narrador que, con ocasión del encuentro en un viaje de un antiguo conocido, sitúa la primera escena del relato en un ambiente concreto, en un decorado preciso, e incluso nos cuenta aspectos de la vida de ese personaje. Este procedimiento será utilizado en casi todos los relatos, con lo que el lector sufre un proceso de ambientación y de «penetración» en el personaje y en la historia, y esto es lo interesante, que él mismo —el personaje, convertido de esta manera en segundo narrador— va a divulgar, habiéndola vivido directamente, cual es éste el caso.

3 Utilizo el término «relato» = «récit» en el sentido genetiano, es decir, como texto, como discurso narrativo y, en la misma línea, utilizaré «historia», como conjunto de acontecimientos relatados y su relación con el discurso.

4 Ph. BERTHIER en «Le manuscrit des «Diaboliques» publicado en *Revue des Lettres Modernes*, n.º 12, París, Minard, 1985, fija la fecha de composición de cada uno de los relatos, fechas que no coinciden con la disposición final de los mismos. Casi 25 años separan el primero del último (1850-1873). Para estas cuestiones y otras relacionadas con fuentes, publicación y variantes de los diferentes relatos, es imprescindible consultar igualmente la edición de J. Petit *Oeuvres romanesques complètes*, París, Gallimard, 1968, 2 vols. *Les Diaboliques* se encuentra en el 2.º volumen.

5 «Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé. On n'en a pas nommé les personnages: voilà tout!». E incluso los decorados elegidos son conocidos por Barbey. Tres relatos transcurren en Valognes, uno en Evreux y dos en París.

6 Véase el artículo de MATHIEU-COLAS, M.: «Récit et vérité», *Poétique*, noviembre, 1989, n.º 80, págs. 387-401. Siguiendo el esquema propuesto, *Les Diaboliques* estarían entre las historias irreales que son consideradas como reales por unos narradores que pretenden hacerlas llegar a sus interlocutores como tales.

Todas las historias que nos serán contadas en estos relatos están insertadas en una realidad más amplia que es la Historia, esa Historia de finales del siglo XVIII, que arranca con la Revolución y se acaba en la Restauración, aunque la narración no es lineal en ningún momento, pero las fechas o acontecimientos concretos, o incluso referencias a grandes momentos históricos escasean; lo que consigue Barbey es introducir las historias en la pequeña Historia, o en su Historia, la que él conoce o la que le interesa, la de su tierra, la de su ambiente, incluso con personajes «imaginarios» que, en la mayoría de ocasiones, eran conocidos o podían ser reconocidos por el lector, bien con nombres falsos o con sus nombres reales⁷.

Y en estrecha relación con este aspecto se halla la opinión que el género narrativo —en concreto la novela— le merece a Barbey y que recoge dentro de los relatos de *Les Diaboliques*, en los que afloran, en distintas ocasiones, sus ideas en este sentido, que pueden ser contrastadas con sus posiciones críticas. «Parler roman, c'est comme si chacun avait parlé de sa vie» (*Whist*, pág. 169)⁸ o «Demandez à tous les confesseurs —qui seraient les plus grands romanciers que le monde aurait eus, s'ils pouvaient raconter les histoires qu'on leur coule dans l'oreille au confessionnal» (*Vengeance*, pág. 297). En general, estas definiciones y otras más que se encuentran en sus textos teóricos, permite hablar de Realismo, o si se quiere, por ser más explícitos, de novela como texto que expresa y expone la realidad («les plus beaux romans... sont des réalités qu'on a touchées du coude...*Whist*, pág. 171), las historias y anécdotas cotidianas («le conteur avait fini son histoire, ce roman qu'il avait promis et dont il n'avait montré que ce qu'il en savait...*Whist*, pág. 220). Barbey, en todos sus textos teóricos y críticos tiene constantes referencias al género narrativo⁹. Son ideas que coinciden con éstas que los distintos narradores de *Les Diaboliques* nos hacen llegar y en las que, más allá de ese deseo de expresar la realidad, comprobamos una acerba crítica contra el Realismo¹⁰. La

7 Son numerosas las notas explicativas a pie de página de la edición utilizada. Igualmente resultan de gran utilidad las realizadas por J. Petit en su edición de la Biblioteca de La Pléiade (cf. nota 4).

8 Utilizaré en los ejemplos de cada uno de los relatos las siguientes abreviaciones: *Rideau* para *Le Rideau cramoiis*; *Don Juan* para *Le plus bel amour de Don Juan*; *Bonheur* para *Le bonheur dans le crime*; *Whist* para *Le dessous de cartes d'une partie de whist*; *Athées* para *A un dîner d'athées*; *Vengeance* para *La vengeance d'une femme*.

9 En el conjunto de su obra crítica, principalmente *Les Oeuvres et les Hommes*, muchas de sus series están dedicadas a estudios sobre la novela o sobre novelistas: *Les Romanciers*, *Le Roman contemporain*, *Romanciers d'hier et d'aujourd'hui*...

10 «Realismo» como movimiento literario de su época. En este sentido es curioso cómo Barbey criticará a autores de la talla de un Flaubert o de un Mérimée, acusándoles de realistas. Son numerosos los ejemplos entresacados de su obra. Así «...Si, dans tout état de cause, la littérature systématique est la pire des littératures, que faut-il penser de celle-là qui a pour système le réalisme?», «...la pensée d'un livre, l'idée qu'il exprime, la notion de vérité qu'il laisse dans l'esprit, une fois l'émotion apaisée, toutes ces choses, les réalistes en font peu de cas. Peindre pour peindre, décrire pour décrire, voilà leur visée, une visée très courte, quand on l'entend comme eux», «...Le Réalisme ne peut jamais donner la réalité. La réalité est complexe... En prenant comme but de l'art, non la Beauté, mais l'exactitude dans le rendu, le Réalisme se condamne à la vulgarité... En fin, s'attachant essentiellement à la matière, rejetant tout idéal, les Réalistes se soucient fort peu d'exprimer une opinion de moraliste dans leurs romans...» éstas y otras más, son opiniones recogidas en diferentes trabajos críticos (Cf. el libro de Corbière-Gille *Barbey d'Aureville, critique littéraire*, Genève, Droz, 1962. El cap. II se titula «La conception aurevillienne du roman», págs. 175-215). No hay ambigüedad en Barbey, al menos en el aspecto teórico, porque aunque la novela, o más ampliamente el relato, sea real, el narrador hace uso de su imaginación para crear el misterio y la ambigüedad que le son propios («le Roman! mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins, des faits souvenus, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais en restant dans la Vérité de la Nature», cf. ed. de J. Petit, notas pág. 1.248).

novela debe sobrepasar esa realidad («je ne m'en vais pas vous faire des analyses à la façon des romanciers», *Athées*, pág. 279), hasta llegar a «idéalisier la vie quotidienne».

También la Historia —con mayúscula— y su comparación con la novela tiene cabida en *Les Diaboliques*. Así por ejemplo *La Vengeance d'une femme* empieza con las disquisiciones del narrador que le sirven para hacerse y hacernos unos planteamientos de tipo ideológico¹¹.

Hasta el presente hemos utilizado la palabra «contar» y, efectivamente, los diferentes narradores de los seis relatos manifiestan este deseo; así, en múltiples ocasiones, dicen frases del tipo «je raconte son histoire», «je puis vous la raconter, cette histoire» y muchos ejemplos más, que sirve para acercar las diferentes historias al lector, para introducirlo en el juego de la conversación¹². Estos mismos narradores aparecen como «conteurs». «La seule chose - continue le conteur de cette histoire où tout est vrai et réel comme...» (*Whist*, pág. 179) o «elle va me faire un conte. Elle va me débiter la séduction d'usage, le roman du premier, l'histoire connue qu'elles débitent toutes...» (*Vengeance*, pág. 313). No olvidemos que Barbey tuvo la intención de titular estas historias «Ricochets de conversation», lo que demuestra la fuerte carga oral que las impregna, oralidad que debe ser interpretada en una doble vertiente. El deseo, por un lado, del propio Barbey de llegar al lector en el tono de la conversación, lo que se traduce en esos apóstrofes directos al lector, esa mímica teatral de gestos, en la que vemos cómo el que cuenta está permanentemente en acción, esos silencios de los personajes, etc...¹³. Por otro, *Les Diaboliques* se inscriben en toda una corriente típica del siglo XIX de apogeo de un subgénero narrativo, el del cuento o «nouvelle»¹⁴. Se caracteriza este tipo de narración por ser «contados», es decir, por la importancia concedida a la palabra del narrador, y esto ocurre en todos aquellos cuentistas que utilizan, en particular, el relato en primera persona —es el caso de *Les Diaboliques*—. En general, la presencia de las marcas orales en

11 «L'Histoire a des Tacites et des Suétones; le Roman n'en a pas - du moins en restant dans l'ordre élevé et moral du talent et de la littérature...» (pág. 198). «Nonobstant, si on osait oser, un Suétone ou un Tacite, romanciers, pourraient exister, car le Roman est spécialement l'histoire des moeurs, mise en récit et en drame, comme l'est souvent l'Histoire elle-même. Et nulle autre différence que celles-ci: c'est que l'un (le Roman) met ses moeurs sous le couvert de personnages d'invention, et que l'autre (l'Histoire) donne les noms et les adresses. Seulement, le Roman creuse bien plus avant que l'Histoire. Il a un idéal, et l'Histoire n'en a pas: elle est bridée par la réalité...» (pág. 299).

12 Barbey utilizará esta técnica —contar una historia— en otro tipo de relatos que pueden ser considerados novelas. Así *Une Histoire sans nom*, cuyo título es de por sí significativo y que lleva como epígrafe «Ni diabolique, ni céleste mais... sans nom». Y en una novela de las características de *L'Ensorcelée*, la narración se asemeja a cualquiera de los relatos de *Les Diaboliques*. En ella encontramos la historia de Jeanne Le Hardouey, contada por un narrador que viaja en compañía de otro personaje; y hasta formalmente aparecen las marcas («Que si, au lieu d'être une histoire, ceci avait le malheur d'être un roman, je serais forcé de sacrifier un peu de la vérité à la vraisemblance... je ne suis qu'un simple conteur», pág. 659, vol. I, ed. de J. Petit).

13 Julien Gracq, admirador profundo de Barbey dice al respecto «Il ne s'agit pas de défendre Barbey-il n'en a pas besoin-il s'agit de savoir le lire. Et plutôt que de le lire, je dirai qu'il s'agit surtout, au sens très concret du terme, de savoir l'écouter» («Ricochets de conversation» in *Préférences*, Paris, Corti, 1986 (8.ª ed.), págs. 221-228).

14 No entro en la problemática de denominaciones por cuanto es trabajo ya realizado y no interfiere en lo que expongo. Véase el excelente estudio de Godenne *La nouvelle française*, Paris, P.U.F., 1974. Siguiendo su clasificación, *Les Diaboliques* pueden ser consideradas como «nouvelles, vraies et sérieuses», al tiempo que largas, y que cumplen todas las características del género: historias breves, con personajes secundarios, en las que el tiempo pasa, con un tema único —contar un incidente, una anécdota— y todo se dispone para que esa escena, que es decisiva, se convierta en el tiempo fuerte de la acción, a partir del cuál el desenlace llega con rapidez. También los artículos de GROJNOWKI, Daniel: «L'amateur de nouvelles» (págs. 9-13) y de FONYI, Antonia: «La nouvelle de Maupassant: le matériau de la psychose et l'armature du genre» (págs. 71-85) in en *Maupassant, miroir de la nouvelle*, P.U.V., 1988.

una época sumida ya en el mundo del consumo y de la imprenta, supone un residuo de etapas anteriores, de la tradición oral de todos los cuentos. Y el hecho de que todos estos relatos posean una estructura «encadrée», es decir, de historia dentro de la historia, supone el que algo se cuente a alguien y ese algo es sentido por los auditores como una historia o cuento, lo que significa el predominio de las funciones fáctica y conativa, al lado de la propiamente poética.

En *Les Diaboliques*, y en otros relatos de estructura similar, lo que resulta significativo no es la historia que «un conteur» cuenta a un auditorio más o menos amplio, sino la manera de contar esa historia¹⁵. Si analizamos los contenidos de los seis relatos, se comprueba que, todos, tratan de un tema único y pueden ser resumidos en un par de líneas o a veces incluso el propio título es de por sí elocuente. Así *La Vengeance d'une femme*, no es otra cosa que la venganza ejercida por una mujer contra su marido por haber matado a su amante. O en el caso de *Le plus bel amour de Don Juan*, el narrador protagonista nos cuenta cuál fue su amor más hermoso. Y sin embargo, el entramado es altamente complejo; la narración gira sin cesar, hacia el pasado —para contarnos la historia— y en el presente del narrador. Este «movimiento», que es propio de la «nouvelle», se acentúa por esos largos preámbulos, por esas disquisiciones del narrador que hacen necesario un cierto tiempo —por parte del lector y en la propia narración— para ponerse en camino, y una vez desencadenada la historia, ésta transcurre con toda celeridad.

Pero además, estos seis relatos mantienen una unidad. No se trata de una simple antología de textos; ni tampoco entrarían en ese tipo de relatos del que *El Decamerón* es la muestra más significativa, relatos independientes, pero unidos por un personaje común¹⁶. La unidad les viene de un sistema complejo de rasgos comunes, constituyendo el conjunto una verdadera arquitectura desde el punto de vista metafórico o simbólico —ya he indicado que abundan los estudios en esta dirección— pero también en sus aspectos formales.

Y esta unidad formal proviene de dos usos específicos. El primero, la pluralidad de narradores, el juego de los testigos y de los auditores. El segundo, la utilización que del tiempo realiza Barbey y que confiere a *Les Diaboliques* una singularidad que, a mi modo de ver, es significativa.

Para ello seguiremos el esquema genetiano, analizando, en primer lugar, las diferentes formas de retrospectión y de anticipación, si la hubiera, es decir, las cuestiones de la ordenación temporal. En un segundo momento, revisaremos el modo y manera en que está organizada la duración de los acontecimientos. Por último, resultará interesante analizar las variaciones de frecuencia en unas historias que, lógicamente, han de ser singulares, en el sentido de ocurridas una única vez.

En un primer acercamiento global a los seis relatos que componen *Les Diaboliques*, se observa que las relaciones entre el tiempo del relato propiamente dicho, del discurso narrativo, y el tiempo de los acontecimientos relatados, de las historias contadas, difiere notablemente.

Todos los relatos de *Les Diaboliques* empiezan cuando la historia ya ha terminado¹⁷,

15 Existe incluso una intromisión del narrador en *Le dessous des cartes d'une partie de Whist* que llega a decir «peut-être tout le mérite de son histoire était-il dans la manière de la raconter» (pág. 213).

16 CHKLOVSKI en *Teoría de la literatura* define estos tres tipos de compilación de «nouvelles» (recogido por ISSACHAROFF, M.: «L'Espace et la nouvelle», Paris, Corti, 1976).

17 En todos los casos se cuentan historias muy lejanas en el tiempo, como ese «il y a terriblement d'années...», «ce que j'ai, ce soir, à vous raconter, remonte au plus bel instant de ma jeunesse»...

exceptuando *La Vengeance d'une femme* que presenta ciertas peculiaridades. En este caso, el relato se inicia con unas consideraciones sobre la literatura, de un narrador —il— que pocas páginas después, nos presentará a Robert de Tressignies. Este personaje actuará de interlocutor de la historia de una mujerzuela encontrada en las calles de París y que resultará ser una grande de España. Pero el lector y Robert van conociendo la historia al compás, aunque ésta date de un tiempo atrás.

Pero además, a raíz de ese encuentro, existe una referencia al pasado de este personaje, que llegó a conocer a esta mujer, «je vous ai vu à Saint-Jean de Luz, il y a trois ans» (pág. 317), y, la historia terrorífica que ella le contará, se sitúa después de ese encuentro.

Es un ejemplo de relato «in media res», por cuanto su desenlace —en la historia— no ha tenido aún lugar, tan sólo al final conocemos la venganza real de esta mujer hacia su marido, desenlace que no nos es contado por la propia protagonista, ni siquiera por el propio interlocutor, como es el caso habitual de las otras historias de los relatos.

Le Rideau cramoisi, que abre el conjunto, nos sitúa desde su inicio en un típico ejemplo de relato de doble narrador, en el que, al filo de la narración, el primer narrador nos cuenta la historia, ocurrida «il y a terriblement d'années», de su encuentro en un viaje en diligencia, con un personaje que a su vez, y ya como segundo narrador, nos contará la historia del «rideau cramoisi». Hasta aquí, estamos en una práctica relativamente habitual entre los cuentistas del siglo XIX. Sin embargo, en Barbey, las dislocaciones temporales del relato son muy importantes y se producen continuamente «saltos» entre las historias y de éstas hacia la narración. Cuando la historia, que se supone es la principal, empieza a ser contada, el relato ha consumido ya no pocas páginas¹⁸, y el misterio alrededor del acontecimiento ha sido ya creado. El lector ansía que le sea contada la historia del «rideau cramoisi». Esta impaciencia de la lectura se ve favorecida por esas constantes interrupciones de la historia que crean un clímax, un suspense, gracias a la utilización del tiempo, a la discontinuidad temporal. Estas interrupciones suelen ser de dos tipos. Una primera, es la efectuada por el interlocutor, o uno de los miembros del auditorio, que está oyendo la historia. El otro tipo, es el de la intromisión de un narrador omnisciente que realiza observaciones generales sobre algún tema o incluso puede ser ese narrador que dialoga con un narratario interno desconocido¹⁹.

En *Le plus bel amour de Don Juan* la configuración del relato es similar. Existen en este

18 En *Le Rideau cramoisi* (págs. 11-69 de la edición consultada), la historia principal da comienzo en la pág. 28 «... je puis... vous la raconter... cette histoire...» y desde aquí hasta el final de la historia, ésta se interrumpe en una decena de ocasiones con frases breves o pequeños diálogos entre el narrador y su interlocutor. Este ejemplo es extensible al resto de los relatos.

19 Encontramos múltiples ejemplos en los relatos, no exclusivamente en *Le rideau cramoisi*. Así frases del tipo «interrompis-je gaîment» (*Rideau*, pág. 44), «J'ai oublié de vous dire que cette enfant...» (*Don Juan*, pág. 95), «Êtes-vous allé parfois à Savigny? fit le docteur, en s'interrompant tout à coup et en se tournant vers moi» (*Bonheur*, pág. 143), «Ici, il fit une légère pause... tous les visages peignaient la curiosité la plus vive... et jeta ses yeux noirs et profonds du côté du narrateur. Eh bien! contez... nous écoutons tous...» (*Whist*, págs. 172-173), «Voulez-vous que je m'arrête, répondit le conteur... je reprends donc...» (*Whist*, págs. 203-204), «Il fit une pause, comme pour donner plus de solennité à ce qu'il allait raconter» (*Athées*, pág. 265), etc. También hay ejemplos de intromisiones del narrador más genéricas, que no sirven para la realización de la historia, ni siquiera para hacerla progresar, pero que nos da cuenta de los pensamientos e ideas del propio Barbey y ayudan, además, a comprender el contexto histórico-social del autor y de los relatos.

caso tres historias, la del primer narrador en diálogo con Mme...; a ella le cuenta la historia de la cena del conde de Ravila de Ravilès con doce mujeres y, la última historia, es la historia, contada por el conde en la cena, de cuál fue «le plus bel amour de D. Juan». Sin embargo, esa historia, la que es objeto del relato, es transmitida por el primer narrador que, explícitamente, así lo dice, «comme je le dis à la marquise Guy De Ruy, je n'étais pas à ce souper, et si j'en vais rapporter quelques détails et l'histoire par laquelle il finit, c'est que je le tiens de Ravila lui-même, qui, fidèle... prit la peine, un soir de me la raconter» (pág. 82). En este relato, la diversidad de las historias hace que, por momentos, las interrupciones sean muy frecuentes, interrupciones de la interlocutora del narrador, pero también, de esas doce mujeres que, atentamente, escuchan al conde contar su historia. En esta historia existe además, añadida, otra, con cambio de narrador.

Le Bonheur dans le crime se presenta más simplificado. El relato se inicia con el diálogo entre dos personajes, uno de los cuales —el Dr. Terty— contará la historia, de la que fue testigo presencial, del crimen rocambolesco y atrevido que una pareja de amantes, Sr. y «criada», cometió, por amor, en la persona de la dueña de la mansión. En el conjunto de *Les Diaboliques*, este relato es el más vasto, no por su extensión, sino en la amplitud temporal de la historia, teniendo la sensación de que ésta no se resuelve, como lo demuestra el hecho de que los dos personajes protagonistas de la historia que encontramos al comienzo del relato, cuando ya el crimen ha sido consumado, se «diluyen» al final del mismo.

Esta misma estructura aparece en *Le dessous des cartes d'une partie de whist*. En este caso la historia principal, contada también por un testigo presencial, es la de los amores misteriosos de Mme de Staseville, mujer fría, distante e hipócrita, con Marmor de Karkoël, el «envenenamiento» ¿por amor? de ella y de su hija, tras la aspiración de cierto «perfume» utilizado en sus flores y proporcionado por su amante y la aparición —no menos misteriosa— de ese pequeño cadáver en la jardinera. Como ocurre en otros relatos de *Les Diaboliques* —se puede hablar de una característica genérica— éste comienza con la aparición directa de un narrador en una reunión mundana, «J'étais, un soir de l'été dernier, chez la baronne de Mascranny...», en la que, otro participante, contará momentos después la historia objeto del relato, ocurrida tiempo atrás. En este caso, ese narrador conocerá el desenlace de la propia historia que él está contando, un tiempo después, «les deux dernières années de mon éducation s'y écoulèrent... revenu chez mes parents...» (pág. 214), relatada a su vez por un testigo presencial del mismo —el desenlace— no sin cierta dosis de misterio.

A un *dîner d'athées*, el narrador —y a la vez partícipe directo— de la historia principal, aparece en las primeras líneas en una actitud un tanto misteriosa. Más adelante, y con motivo de una cena en la que él y un grupo de amigos se encuentran, contará la terrible historia, acaecida tiempo atrás, de sus amores con «la Pudica», a lo largo de la cual será interrumpido con frecuencia por los comensales. El final de la historia sirve para explicar la actitud misteriosa del narrador al principio del relato.

Y también podemos hablar de anticipación, o al menos de «presentimientos», en *Les Diaboliques*. Efectivamente, son muchas las marcas que nos hacen presagiar lo que ocurrirá en la narración de la historia. Así en *Le Rideau cramoisi* se lee «qu'y avait-il donc derrière ces rideaux? Eh bien! une de celles qui me sont restées le plus dans la mémoire (mais tout à l'heure vous en comprendrez la raison) est une fenêtre... (págs. 22-23). E incluso más adelante el narrador confirma que la historia que nos va a contar no tiene que ser agradable, como así se demostrará («Je puis bien, si vous en êtes curieux, vous la raconter, cette histoire,

qui a été un événement, mordant sur ma vie comme un acide sur de l'acier, et qui a marqué à jamais d'une tache noire tous mes plaisirs de mauvais sujet... págs. 28-29)²⁰.

En cuanto a la duración de los acontecimientos, en general, todos los relatos muestran el tiempo escalonado, siendo medible la duración del tiempo transcurrido, ya que se mencionan días, meses e incluso años, siempre en consonancia con unas coordenadas espaciales precisas. Y es más, los hechos ocurren en fechas, días concretos y, particularmente, las indicaciones horarias y los momentos del día, aparecen señalados. Todo ello, claro está, teniendo en cuenta esa estructura «encadrée» a la que ya hemos hecho referencia, es decir, que se puede analizar esta duración, en las diferentes historias de las que está compuesto el relato, o más bien, de esa historia dentro de la historia. Veamos un ejemplo: en *Le Rideau cramoisi*, el primer narrador, comienza su historia ocurrida mucho tiempo atrás y nos va a presentar a su interlocutor en un momento preciso de ese encuentro ya pasado «il était environ cinq heures du soir» (pág. 11). En esta presentación no faltan las referencias concretas a hechos históricos de este personaje al que «je vous demanderai la permission d'appeler le vicomte de Brassard» (pág. 11) y del que se nos cuenta una parte de su historia personal en varias páginas. Este aristócrata, dandy y militar es un conocido de nuestro narrador. En la segunda historia, la que el vizconde de Brassard le contará al primer narrador y éste a un narratorio interno del texto a su vez, las anotaciones concretas son numerosas. «J'ai habité là... Diable! il y a tout à l'heure trente-cinq ans! derrière ce rideau... j'étais sous-lieutenant dans ce moment-là... je n'avais que dix-sept ans dans ce beau temps-là...» (págs. 26-27) para llegar incluso a mencionar (pág. 29) el año —1.813—²¹ en que su historia —la del «rideau cramoisi»— tuvo lugar. Ya en ella, siguen sucediéndose las indicaciones del tipo «ce premier jour», «à ce premier dîner», «un soir... a peu près un mois...», «depuis 24 heures», «le lendemain», «un mois tout entier se passa», «un soir, ou plutôt une nuit», «dès cette première nuit», «elle viendrait chez moi de deux nuits en deux nuits», «et cela dura plus de six mois», hasta llegar a «cette nuit-là» en la que ocurre realmente la anécdota —la muerte de su amada en su propio lecho después de hacer el amor—.

Ahora bien, a pesar de estos datos precisos, de la observación del paso del tiempo, lo que resulta significativo es el «déalage» entre los llamados tiempos fuertes, es decir, aquellos momentos importantes, privilegiados, en los que los minutos, e incluso los segundos, están contados en varias páginas, cuando en otras ocasiones, los distintos narradores hacen pasar los años en pocas líneas²².

20 En general, y como muestra Genette (*Figures* III, Paris, Seuil, pág. 106) los relatos que utilizan la primera persona gramatical se prestan mejor que otros a la anticipación. Y además en *Les Diaboliques*, al ser historias contadas, el grado de anticipación se acentúa. Ya hemos visto cómo el título es significativo e incluso, en el propio texto, puede aparecer lo que después será contado. Es el caso de *Le plus bel amour de D. Juan*: «Vous qui passez pour le D. Juan de ce temps-ci, vous devriez nous raconter l'histoire de la conquête qui a le plus flatté votre orgueil d'homme aimé et que vous jugez, à cette lueur du moment présent, le plus bel amour de votre vie?...» (pág. 84). En otras ocasiones la aparición de determinados personajes (la hija de la marquesa en este último relato), la amplitud de ciertas descripciones (la ventana en *Le Rideau cramoisi* o el tarro de veneno en *Le dessous de cartes d'une partie de whist*) o incluso las abundantes y bruscas interrupciones, ayudan y sirven de anticipo al devenir de la historia.

21 Sin embargo, este tipo de concreción no es muy habitual en los relatos. Así, conocemos alguna otra fecha, «C'était après 1830» (*Whist*, pág. 214), pero en alguna ocasión, el narrador crea la ambigüedad, «à la fin de l'année 182...» (*Whist*, pág. 203). Lo frecuente es encontrar frases del tipo «à cette époque-là», «en ce temps-là»...

22 Menciono algunos ejemplos: «Je me suis arrêté sur cette première soirée d'un séjour qui dura plusieurs années» (*Whist*, pág. 187), «il est bien entendu, mon très cher, que je suis obligé de passer rapidement sur tous les

En los diferentes movimientos narrativos en los que un texto puede ser analizado desde el punto de vista de la organización durativa, tendríamos que hablar de importancia de la escena respecto al resumen, atendiendo al tiempo fuerte de la historia. En este caso, se trata de una escena en la que no es el narrador omnisciente el que nos describe la historia, sino que es el narrador participante, el actor de la historia, el que la introduce para detenerse en un aspecto particular de la misma y «recrearse» al tiempo que la hace progresar hacia su final.

Así, en este mismo relato, de apenas 58 páginas —de las cuales sólo 30 están dedicadas a la historia del «rideau cramoisi», es decir, a la historia, que es motivo de la creación del relato— el momento fuerte de la misma es descrito en siete u ocho páginas (pp. 60-67), empezando además este tiempo fuerte como sigue: «Ecoutez donc... C'était une nuit»²³, para terminar su alocución, cerrando el narrador las comillas y continuando el relato en estos términos: «Le vicomte de Brassard s'arrêta, sa forte voix un peu brisée. Je ne songeais plus à plaisanter. Le silence ne fut pas long entre nous».

En *Les Diaboliques*, ya lo hemos visto, son continuas las intromisiones de los narradores en una u otra historia, para dialogar con su interlocutor, para hacerle una observación, haciendo que el relato, por unos instantes, se paralice, y este hecho, dentro de un estudio durativo, ha de ser considerado como la pausa que enlentece el tiempo narrativo. A través de ella se establece el diálogo, en el que uno de los interlocutores suele jugar a sacarle información al otro. También, estas pausas crearán un efecto emocional intenso puesto que consiguen que los interlocutores y/o auditores de la historia, —y en última instancia el lector— deseen cuanto antes, oír su continuación y desenlace.

En un tercer momento, conviene analizar las relaciones de frecuencia existentes entre el relato y la historia. Parece lógico pensar que en relatos de este tipo, por las características propias del género —relatos cortos y «anecdóticos»—²⁴, e incluso atendiendo a lo que el texto nos dice, todo gira en torno a la exposición de una historia, que tiene que ser singular. Por consiguiente los seis relatos son únicos en este sentido.

Sin embargo, en numerosas ocasiones el narrador nos contará una única vez lo que, suponemos, ocurre una y otra vez en la vida de los personajes y en la historia contada. Este tipo de «minirrelato» responde al «itératif» y tiene mucho que ver con la duración exterior del texto. Así, muchos de los ejemplos elípticos de los relatos tienen aquí cabida y otros como «c'était le whist... ils le jouaient après leur dîner, tous les soirs jusqu'à minuit ou une heure du matin» (*Whist*, pág. 179) sirven de ilustración. Las repetidas recurrencias contribuyen al progreso y rapidez de la historia y por ende del relato, creando, en algunas ocasiones, una cierta angustia. Es el caso del narrador-actor de *Le Rideau cramoisi* que crea esta sensación al comunicar a su interlocutor esas deslumbrantes y terribles noches vividas con su amante: «...dès cette première nuit formidable...elle viendrait chez moi de deux nuits en deux nuits...et cela dura plus de six mois!...» (págs. 55-56-57), noches que se repiten sin cesar, pero que no nos serán descritas.

détails de cette époque pour arriver plus vite... au moment où réellement cette histoire commence...» (*Bonheur*, pág. 123), «un mois tout entier se passa... et cela dura plus de six mois!» (*Rideau*, pág. 49, pág. 57), «Il y a presque deux ans que la duchesse est comme si elle était morte» (*Vengeance*, pág. 337)... (los subrayados en el texto son míos).

23 En este caso, los puntos suspensivos pertenecen al texto, lo que demuestra, en primer lugar, el carácter oral de estos relatos y ese grado de misterio y de «distanciamiento» antes de iniciar realmente el momento culminante de la historia; así la historia queda marcada formalmente, como en un paréntesis.

24 «Anecdóticos» porque están creados para contar una anécdota, un incidente.

Todas estas modificaciones en la temporalidad narrativa conceden a *Les Diaboliques* unas determinadas marcas. En primer lugar, un ritmo rápido, inusitado, en unos relatos que no son excesivamente cortos, motivado por las rupturas temporales y espaciales a la vez. No hay que olvidar que, tiempo y espacio son indisolubles: «les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps»²⁵. El lector se siente obligado a introducirse en un vaivén del que no se sabe muy bien cómo escapar.

La discontinuidad temporal añade un misterio y un suspense que motiva ese deseo de conocer cuanto antes el desenlace de la historia. Es un juego temporal, brusco en ocasiones, que crea una cierta confusión y da cuenta de la caótica realidad. Siendo su única finalidad la de contar un incidente, *Les Diaboliques* se caracterizan por la manera en que éste está transmitido y la forma en que el lector lo percibe.

25 La cita es de M. BAKHTINE y está recogida en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1.^a ed. rusa 1975). En el tercer capítulo, «Formes du temps et du chronotope dans le roman» (págs. 235-384), el autor, a través del término «chronotope», que expresa esa indisolubilidad del espacio y del tiempo en la novela, estudia esta correlación en diferentes tipos de novelas.