

Escisión y tragedia del héroe romántico en *Les deux maîtresses* de Alfred de Musset

IGNACIO RAMOS GAY
Universidad de Castilla-La Mancha

Résumé:

La scission tragique du héros romantique est un aspect récurrent dans l'œuvre d'Alfred de Musset qui se manifeste souvent par le biais d'un personnage dédoublé. En ce qui concerne la nouvelle objet de cette étude, *Les deux maîtresses*, la présence du double fait référence à une sensibilité complexe, transposée dans un objet d'amour également dédoublé et incarné dans deux femmes antagonistes. La tragédie du personnage réside dans les successifs essais de réconcilier les deux pôles opposés, entraînant la frustrante constatation de l'impossibilité d'accommoder son désir aux marges du réel.

Mots clé:

Romantisme – Musset- double- tragédie- scission.

Abstract:

The tragic split of the romantic hero is a constant feature within Alfred de Musset's work which tends to be represented by the image of the double. This essay explores its presence in Musset's short story *Les deux maîtresses*, and its transposition in the two antagonistic women who are the object of his love. The main character's tragedy will derive from his perennial attempts to reconcile both contraries and from the consequent frustration resulting from his awareness of the impossibility to adapt his will to reality.

Key words:

Romanticism- Musset - double – tragedy – romantic split.

La desazón romántica de la que es paradigmático el caso de la obra de Musset en tanto que expresión autobiográfica de su periplo personal, ha sido analizada en numerosas ocasiones en relación con su obra lírica y dramática, a pesar de que ésta última, reivindicada por la crítica académica de la segunda mitad del siglo XX, apareciera siempre desprestigiada por sus contemporáneos¹. Sus relatos, sin embargo, y exceptuando aquél que ha sido considerado

1 A diferencia de la interpretación crítica del siglo XX que reivindicó al autor como uno de los principales dramaturgos y poetas del XIX, los contemporáneos de Musset insistieron en considerarlo un autor agostado desde sus primeras composiciones, por cuanto éstas representaron la culminación de su obra en detrimento de sus producciones posteriores. En palabras de Philippe Soupault, "à part quelques rares exceptions, les critiques contemporains de celui-ci ne cessèrent de considérer Alfred de Musset comme un écrivain qui, à dix-neuf ans, avait peut-être donné l'illusion d'être un génie, mais qui n'avait pas tenu ses promesses" (1957: 12).

su obra mayor, *La confession d'un enfant du siècle*, han sido objeto de un silenciamiento indebido motivado por la calidad y la popularidad de su dramaturgia, omitiendo así toda una serie de interferencias entre ambos géneros, que permiten completar la imagen proyectada por el autor en sus obras, así como la interpretación de la mismas. Las traslaciones de su narrativa al teatro y viceversa son frecuentes, y prueba de ello serían, entre otras muchas, las coincidencias existentes tanto desde el punto de vista de los personajes, cuanto de las situaciones y los parlamentos de éstos, entre la narración que aquí nos ocupa, *Les deux maîtresses*, publicada en la *Revue des deux mondes* el 1 de noviembre de 1837, y la pieza *Il ne faut jurer de rien*, aparecida en la misma revista quince meses antes. El objeto de este estudio es analizar la escisión trágica que caracteriza el héroe romántico protagonista del relato *Les deux maîtresses*, a partir del desdoblamiento que siente frente a un objeto de amor doble encarnado en dos mujeres similares, trasposiciones de los deseos antagónicos del protagonista. La tragedia surge de la imposibilidad de reconciliación de su pasión con la realidad en la que se enmarca, y de la inevitable condena a la soledad al constatar la potencia de su querer en contraposición con las limitaciones de lo real, ilustrado por el carácter mundano de las dos mujeres. Atraído, al tiempo que desalentado, por el desafío que supone asumir sus sentimientos, el héroe romántico creado por Musset, doble de sí mismo, culminará su tragedia sabedor del poder de su imaginación como sublimación y fuente de su pasión, y abnegado en la resignación de quien sabe que la extraordinaria naturaleza de su querer no es sino el signo irrevocable de su solipsismo.

La inexorable escisión de la psique romántica, presente en todos los autores enmarcados en el movimiento romántico independientemente del género cultivado, trasciende en Musset, ya desde el inicio del relato, la creación ficticia narrativa para fusionarse con la realidad extraliteraria. Musset es, junto a tantos otros autores proyectados en sus obras –Maupassant, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, etc.–, el resultado fiel de la creación literaria, esto es, su propia ficción, su propia obra, confundiendo así con ésta. La sucesiva traslación a la escritura de rasgos de personalidad, así como los indicios de realismo presentes y fácilmente contrastables con su biografía, ejercen un refuerzo mutuo en el conocimiento de sus personajes y del autor. No se trata ya del dramaturgo que se expresa en boca de sus personajes, sino de aquél que, como Wilde, vive a través de ellos, a pesar de los subterfugios empleados con el fin de velar su participación explícita en la narración. De ahí sus intentos de trascender el pacto autobiográfico en el relato *Les deux maîtresses* rompiendo la terna identificativa establecida por Philippe Lejeune (1975) entre el autor, el narrador y el personaje, y proponiendo alternativas al relato que, lejos de conculcar la máxima de verosimilitud, la refuerzan. Es así como ha de interpretarse el distanciamiento inicial con el que se abre el relato, cuyo *incipit* fractura la triple identificación posicionando al autor en calidad de mero espectador y narrador de una trama sucedida a terceros:

Croyez-vous, madame, qu'il soit possible d'être amoureux de deux personnes à la fois? Si pareille question m'était faite, je répondrais que je n'en crois rien. C'est pourtant ce qui est arrivé à un de mes amis, dont je vous raconterai l'histoire afin que vous en jugiez vous même².

La voz del autor queda, ya, desde el principio del relato, difuminada ante su mirada. A pesar de la imposibilidad de establecer su verificación, el principio de objetividad que pretende regir su exposición del relato no es sino una cancamusa promotora de la autenticidad del mismo carente de cualquier voluntad de moralizar la narración. El autor se limita a ejercer de espejo reflector de lo acontecido a terceros, de modo a evitar inmiscuirse personalmente en la acción y neutralizar cualquier lectura del mismo que lo redujera a una mera ficción. En este sentido, las estrategias de distanciamiento son múltiples, e incluyen apostillas, dudas y titubeos ("je crois..."), referencias al lector ("vous trouverez peut-être, Madame...") y modificaciones en la focalización de la narración ("vous comprenez, madame, que je n'étais pas dans le pavillon, et, du moment que la persienne fut fermée, il m'a été impossible d'en voir davantage") que enfatizan la pretensión de verosimilitud, de modo a presentarse en tanto que fiel intento de ahondar en las pasiones humanas a partir de una narración verídica, y no en calidad de mera recreación estilística producto de una imaginación desbordante. La naturaleza del mismo, como más tarde analizaremos, propiciará la fusión entre los regímenes de lo real y aquellos de lo imaginario, fomentando diversos niveles de lectura. Se rebasan, pues, los márgenes narrativos para alcanzar el tono confesional, frecuentemente adoptado por Musset en su obra, suscitando la intimidad y la privacidad entre el autor y el lector, y consolidando la veracidad de lo narrado.

Con todo, el distanciamiento constituye, además, una revelación de la psicología del autor que expresa la compleja configuración de su sentir avanzada anteriormente. El desdoblamiento entre el narrador, el personaje y aquél que relató lo sucedido al primero, se produce no sólo por mor de estructurar el relato en torno a unas claves que enfatizen su autenticidad, sino también, con el fin de proyectar la escisión trágica del autor con respecto a su obra. Como afirma Richard, una de las peculiaridades de la vida de la conciencia de Musset es "sentirse separado de uno mismo, mirarse, hablar o actuar desde fuera como si se tratara de un extraño" (1975: 251), lo que le aproxima a Baudelaire. En el relato, el vaivén irreconciliable entre coordenadas biográficas explícitas³ y las taimadas estratagemas de ocultación de su personalidad y de su recorrido vital son expuestas al lector de manera expresa, sin pretender obviarlas, con el fin, por parte de Musset, de mostrar una subjetividad evidentemente escindida con respecto a su obra, así como de fomentar el juego tácito entre el lector y el autor que

2 Musset, Alfred de (1963). *Œuvres complètes*. Texte établi et présenté par Philippe Van Tieghem. Paris: Seuil. (p. 652). Todas las referencias remiten a esta edición.

3 Sin pretender llevar a cabo de las interferencias entre la biografía del autor y el relato que nos ocupa, toda una serie de datos insertados en la narración remiten a la figura de Musset, entre los más importantes, la identidad entre los estudios de derecho cursados por Valentin y el autor, así como la afición a la escritura o el desdoblamiento esquizoide reseñado por la totalidad de la crítica.

se sabe reconocido en su producción, convirtiéndose en ella misma. Por medio de la escritura veladamente autobiográfica, o ficticiamente imaginaria, el solapamiento de los diferentes órdenes de lo real se establece *de facto*, de modo que, paradójicamente, únicamente a través de ésta el autor consigue reconciliarse en la figura del lector, y superar la dialéctica de su fragmentación.

El personaje protagonista de la obra, Valentin, es la mayor expresión, tanto en su personalidad como en su devenir narrativo, de esta escisión trágica del romanticismo, característica del autor⁴. Su descripción física y psicológica son correlativas, estableciendo un paralelismo estricto entre su hedonismo estético y sus apetitos mundanos. Valentin aglutina, sin embargo, dos vertientes antinómicas, señal inconfundible de un querer y de un ser escindido y contradictorio, cuyos actos son el reflejo pendular de la escasa fortuna y la gran atracción por el placer y constituyen una declaración de principios que anticipan su propio devenir:

C'était un garçon assez singulier, et dont l'étrange manière de vivre aurait pu fournir quelque matière aux philosophes qui étudient l'homme. Il y avait en lui, pour ainsi dire, deux personnages différents. Vous l'eussiez pris, en le rencontrant un jour, pour un petit-maître de la Régence. Son ton léger, son chapeau de travers, son air d'enfant prodigue en joyeuse humeur, vous eussent fait revenir en mémoire quelque talon rouge du temps passé. Le jour suivant, vous n'auriez vu en lui qu'un modeste étudiant de province se promenant un livre sous le bras. Aujourd'hui il roulait carrosse et jetait l'argent par les fenêtres; demain il allait dîner à quarante sous. Avec cela, il recherchait en toute chose une sorte de perfection et ne goûtait rien qui fût incomplet. Quand il s'agissait de plaisir, il voulait que tout fût plaisir, et n'était pas homme à acheter une jouissance par un moment d'ennui. (p. 652).

La dualidad del personaje aparece ya, desde el inicio del relato, como una premonición de sus peripecias posteriores, de modo que su recorrido narrativo no es sino resultado de ésta. El desgarrar interior del personaje descrito por Musset, trasunto de sí mismo, trasciende los binomios maniqueos complementarios clásicos, riqueza / pobreza, opulencia / austeridad, ostentación / humildad, exhibición / recato, superando la oscilación tradicional entre polos opuestos para sentir la irreconciliable desunión entre su inabarcable volición y las limitaciones de lo real. Éstas adoptan múltiples facetas y a menudo son consecuencia de una existencia placentera llevada hasta sus últimas consecuencias. La norma del placer extremo

4 Los biógrafos y contemporáneos de Musset inciden particularmente en este aspecto. Su hermano, Paul de Musset, destaca su similitud con la escisión de sus personajes, espejos del dramaturgo, afirmando, "tous ceux qui ont connu Alfred de Musset savent combien il ressemblait à la fois aux deux personnages d'Octave et de Coelio, quoique ces deux figures semblent aux antipodes l'une de l'autre" y, más tarde, el autor extiende las similitudes al resto de sus personajes de ficción: "ceux qui ont eu le bonheur de connaître l'auteur dans ses accès de jeunesse et de folle gaieté savent avec quelle fidélité de pinceau, il s'est représenté lui-même sous la figure si originale de Fantasio... Ce n'est que dans une biographie, après vingt-cinq ans écoulés, qu'on peut faire voir sans invraisemblance comment un seul homme a pu être à la fois le tendre Coelio, l'épicurien Octave des *Caprices de Marianne*, le frivole Valentin de *Il ne faut jurer de rien*, le rieur Fantasio, le passionné Fortunio du *Chandelier*, et le philosophe de *La confession d'un enfant du siècle*" (*Apud* Soupault 1957: 10).

exige una compensación y las limitaciones crematísticas del personaje, lejos de disuadirlo de continuar con un estilo de vida que le supera, suponen un estímulo adicional para la búsqueda del placer absoluto que ejerza de revulsivo neutralizador del hastío cotidiano. Así, el tedio es la clave genética misma que lo provoca, en una espiral cíclica que se proyecta al resto de los órdenes del personaje: “il passait, disait-il, ses mauvais moments à rêver, et ses bons moments à réaliser ses rêves”. Retroalimentado por su propia miseria, de la que se sirve para tomar impulso y culminar sus propias aspiraciones, Valentin fusiona los diferentes regímenes temporales en la efímera unicidad del instante como máxima expresión del sentir absoluto, propiciado por los lujos y placeres: “il aimait mieux tout dépenser à la fois et se passer de tout le lendemain”. La gloria transitoria, como en el poema de Hölderlin⁵, es razón suficiente para su búsqueda y su constitución en sentimiento de eternidad. La imaginación, a la que se añade el adorno material, actúa de detonante en el advenimiento del sueño frente a los márgenes impuestos por la realidad, de modo que Valentin accede a la intemporalidad a partir de la fugacidad del instante:

Dès qu’il voyait briller dans ses mains un peu de ce rare métal, il sentait son cœur tressaillir, et ne pensait plus qu’à courir, s’il faisait beau. Quand je dis courir, je me trompe; on le rencontrait, ce jour-là, dans une bonne voiture de louange, qui le menait au Rocher de Cancale; là, étendu sur les coussins, respirant l’air ou fumant son cigare, il se laissait bercer mollement, sans jamais songer à demain. Demain, pourtant, c’était l’ordinaire, il fallait redevenir commis; mais peu lui importait, pourvu qu’à tout prix et eût satisfait son imagination. (p. 653).

La búsqueda del límite, encarnado en esa “perfection” citada más arriba, es su única causa. Albert Camus, en su ensayo *L’homme révolté*, explicitaba la necesidad de paladear el instante como razón de ser de quien se sabe perecedero, diciendo “l’être qui doit mourir resplendit au moins avant de disparaître, et cette splendeur fait sa justification” (1951: 75). Su aristocracia espiritual casa mal con el marco en el que se circunscribe, aunque no por ello es menos verdadera, pues emana de su voluntad, mientras que la otra es mera reducción a la posibilidad dentro de los márgenes y limitaciones de lo real. Basculante entre dos actitudes antagonísticas irreconciliables, el protagonista se sabe de antemano condenado a una búsqueda perpetua de la calma en la imposible reunión de su querer con su poder. Su necesidad de distinción y la alternante suplantación de lo real mediante la superposición de su imaginación, mediatizada por la potencialidad inherente a la fortuna económica, fomen-

5 La eternidad del instante es un recurso clásico del romanticismo, por cuanto la hondura de la sensibilidad propicia la fusión temporal. La fugacidad es, así, ilusoria, y merece la pena de ser objeto de búsqueda pues el instante se proyecta sobre el infinito. Los versos de Hölderlin expresan tal sentimiento a partir del acceso al mundo lírico, pero en el caso del relato que nos ocupa son trasladables al universo hedonista del personaje. Remitimos a la traducción española que propone Rafael Argullol (1982): “El alma que no obtuvo en vida derecho / divino, tampoco abajo descansa en el Orco; / pero si un día alcanzó lo sagrado, aquello / que es caro a mi corazón, el poema, / bien venido entonces, oh silencio del reino de las sombras. / Contento estaré, aunque mi lira / allí no me acompañe; por una vez / habré vivido como un dios, y más no hace falta”.

tan un apetito social igualmente desmesurado inexorablemente destinado, como los efectos perecederos de los filtros de amor y demás pócimas mágicas popularizadas por la novelística y la lírica británicas del XIX, a una vuelta al *ennui* de lo cotidiano que, lejos de aplacar sus efectos, obligan a que perduren en el recuerdo del personaje, condenándolo, así, a una nueva búsqueda de éstos.

En este sentido, por la dualidad característica que lo sitúa, por un lado, liminarmente en los márgenes de lo exquisito y de lo mundano, y por otro, en la sórdida frustración del que siente incapaz de realizar su deseo, su actitud se asemeja al dandismo estereotípico, identificativo igualmente de esa “Jeune France” a la que se adscribe el autor, caracterizado clásicamente por la indolencia propia de una permanente ociosidad combinada con un refinamiento estético singular en absoluto carente de sistematicidad lógica (“il gardait dans ses bizarreries une sorte de logique, et s’il y avait en lui deux hommes divers, ils ne se confondaient jamais”). El protagonista del relato de Musset, por su incesante búsqueda inalcanzable de la imagen inmóvil –tanto de sí como de su objeto de amor, como veremos más adelante–, reivindica la configuración del dandismo como imagen, esto es, su proyección necesaria en el otro y su constitución en la mirada ajena para su erección como entidad propia de valor. De ahí que Camus afirme que “être seul pour le dandy ne revient à rien” (1951/1988: 76). Pues, si, tradicionalmente, el dandismo se ha definido como un cierto tipo personajístico basculante entre una existencia real y otra ficcionalizada –y no sólo a través de la literatura sino en la propia vida del autor, devenido personaje–, caracterizado por una búsqueda estética ilimitada trascendente a lo meramente físico –es decir, igualmente perceptible en la palabra, el gesto, y la acción–, acaso no sería esta hipótesis un reduccionismo a lo puramente visual. Y, en este sentido, ¿lo visual no sería realmente el principio de articulación del sentir del dandismo, reivindicativa, en palabras de Oscar Wilde, de la profundidad de lo superficial? Esta teatralidad del dandi, que gusta dejarse ver, concibe su querer como identidad de la ilusión que proyecta, sin que por ello ésta sea menos real. Clément Rosset destaca con la aseveración siguiente, la presencia más real del doble, que la asfixiante limitación de lo real, diciendo: “en la pareja maléfica que une el yo con otro fantasmal, lo real no está del lado del yo, sino del lado del fantasma: el otro no me dobla, *soy yo el doble del otro*”⁶ (1993: 82). Por cuanto ese doble emanado de la ficción es producto de la más íntima voluntad del sujeto, su naturaleza es mucho más real que aquél impuesto por la norma de la limitación física y social. Así, Valentin presenta una curiosa mixtura de los dos arquetipos convencionales del dandi establecidos por Martínez Victorio (1989) en su análisis del discurso irónico wildeano: el dandi moderno y el dandi esnob y folclórico, que se traspondrán no por azar en su objeto deseo femenino. Sin pretender llevar a cabo un análisis exhaustivo de la figura del dandi en la literatura del XIX, el interés de establecer tal binomio reside en la posterior plasmación de sendos rostros dán-

6 Rosset ilustra su argumento recurriendo a un gran número de autores decimonónicos, entre los cuales destacamos a Edgar Allan Poe o Maupassant, en cuyos relatos, los dobles ficcionalizados no son los dobles del escritor, tal y como suele interpretarse, sino el escritor real y auténtico.

dicos en las mujeres amadas por éste. Así, si el primero de los dos tipos, de naturaleza más bohemia, es encarnado por Baudelaire, Valentin comparte con él no tanto el desprecio hacia la sociedad en la que se inserta cuanto la irremediable condena a su integración en ésta. Su irremediable escasez de medios inherente a su naturaleza precaria le sumen en la marginalidad de la que trata de evadirse a toda costa. Condensa, pues, Valentin, la estética del fracaso, sin por ello regodearse en ella como Baudelaire, ni pretender marginarse voluntariamente de la sociedad que lo rechaza. La ociosidad es pues el resultado de su insumisión, su renuncia a aceptar la norma del trabajo –a la que se ve sin embargo sometido, no sin fastidio–, su alternativa personal al régimen comercial de la sociedad.

En segundo lugar, y presentando muchas más similitudes que el anterior, Valentin se asemeja mayormente al dandi esnob, dedicado por completo a sus placeres, esteta y refinado, menos ajeno al círculo de la alta sociedad en el que penetra para implosionarlo asimilándose a él: aquél representado por Oscar Wilde⁷. Como el dramaturgo irlandés, Valentin necesita de esa sociedad que lo excluye debido a su no-pertenencia original pero que le permite, con todo, su participación, para así poner, según la máxima wildeana, “todo el genio en su vida”. Como afirma Antonio Ballesteros en relación a Wilde, la sociedad es una condición indispensable para “reflejarse y reafirmarse en sus valores”, derivando en un “desequilibrio soterrado” (1997: 18-19) perceptible en la propia trayectoria vital de los autores. Fiestas y reuniones, prendas de elevado precio, afición desmedida al juego, el culto del placer y de la diversión son los rasgos definitorios del personaje de Musset que, sin alcanzar la capacidad dialéctica de los dandis wildeanos, accede sin embargo a una misma escisión debido a los imperativos de su querer y la imposibilidad de su realización en lo real, así como a la desintegración de las normas de conducta de la sociedad *desde su propio seno*. A pesar de las diferencias obvias entre ambos arquetipos, el personaje de Musset aglutina la vertiente contestataria inherente en ellos, condensada en la frustración de la escisión trágica de quién se siente marginado socialmente independientemente de la razón que causa dicho malestar. En palabras de Arnold Hauser (1969: 243), “la rebuscada elegancia y la extravagancia del dandy (sic) cumplen la misma función que la depravación y la disipación del bohemio. Son la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad burguesa”. Baudelaire, igualmente, asumirá la identidad de ambas tradiciones reunidas en el personaje de Musset, y cuyo frente común es la negativa a subordinarse al sentir generalizado: “que ces hommes se

7 Los paralelismos entre Musset y el dramaturgo irlandés son múltiples y trascienden la teatralidad existencial de ambos para alcanzar sus obras. Así, dos de ellas merecen especial atención por las similitudes que plantean tanto en lo concerniente a los personajes cuanto al discurso de éstos. Los protagonistas masculinos y femeninos de la última comedia de sociedad de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895) y de la comedia de Musset, *Il ne faut jurer de rien*, articulan sus existencias en torno a un habla original e ingenioso característico del dandi tradicional, con el que someten a la sociedad. En relación con los vínculos entre sendas piezas, vid. Charles B. Paul y Robert D. Pepper (1971) “The Importance of Reading Alfred: Oscar Wilde’s Debt to Alfred de Musset”. *Bulletin of the New York Public Library*. Vol. 75. e Ignacio Ramos Gay (2004) *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña*. Valencia: Universidad de Valencia.

fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte" (1999: 484). Escindido, así, entre dos pulsiones antagonistas, su tragedia reside en su *renuncia a escoger*, es decir, en una voluntad abisal cuya potencia le impide renegar de una de las dos vertientes que le componen, pues de ambas extrae un recíproco placer que le permite apreciarlas en su dualidad. Como lo describe Musset,

Tel était ce garçon, simple et écervelé, timide et fier, tendre et audacieux. La nature l'avait fait riche, et le hasard l'avait fait pauvre; au lieu de choisir, il prit les deux partis. [...] Il ne lutta ni contre son cœur, ni contre le plaisir qui l'attirait. Ce fut ainsi qu'il devint double et qu'il vécut en perpétuelle contradiction avec lui-même. (p. 654)

Esta dualidad intrínseca al personaje se ve igualmente reforzada y mediatizada en sus objetos de deseo. Para Musset, el amor es un acontecimiento crucial, y la experiencia vital únicamente se concibe en torno a él. De ahí que, como afirma Richard, para sus personajes líricos, dramáticos y narrativos, "amar es ser con el otro, y en última instancia ser en él, ser él, coincidir de forma sustancial con su ser mismo y con ello ponerse desde el comienzo a cubierto del dolor o de la angustia de la soledad" (1975: 244). La aseveración nos permite vislumbrar la hondura del desgarramiento del personaje destinado a intentar fundirse con dos personajes aparentemente contradictorios. Incapaz de renunciar a su naturaleza dual, su realización amorosa exige colmar de sendas vertientes características de su querer. El título del relato avanzaba ya la necesaria presencia de dos amantes para culminar y completar su sensibilidad. Su desdoblamiento afectivo, identificado en las fisonomías de la marquesa de Parnes y de madame Delaunay, traspone en la antagonista naturaleza de sendas mujeres una sensibilidad igualmente escindida aunque aunada en la imposibilidad de renunciar a ninguna de ellas. Entre ambas damas, el grado de similitud es estrictamente proporcional al grado de diferencia: "l'une était riche et l'autre pauvre [...] L'une était mariée et l'autre veuve". En ambos casos, la presencia de Valentin en sus hogares estará motivada por la ausencia de sus esposos, y también ambas caerán enamoradas del joven, sometiéndose a un juego de acercamientos y distanciamientos en función de la progresiva y recíproca toma de conciencia de la existencia mutua. El juego de espejos se reforzará por la presencia de toda una serie de objetos físicos —una carta, un retrato a lápiz, un collar o un cojín que más tarde analizaremos— que, si en primer lugar actuarán de elementos unificadores del objeto de deseo escindido, en última instancia ejercerán de detonante del mismo, precipitando la caída del personaje principal. Así, el propio Valentin se asombra de haber podido sentirse atraído por dos damas tan aparentemente contrarias y similares al mismo tiempo, que socavan los cimientos de la sensibilidad tradicional reunida en el objeto de amor único:

Il lui parut étrange que deux jeunes femmes dans des positions si diverses, et

dont l'une ignorait l'existence de l'autre, eussent l'air d'être les deux sœurs. Il compara dans sa mémoire leurs traits, leur taille et leur esprit; chacune des deux lui fit tour à tour moins aimer ou mieux goûter l'autre. [...] C'est bien la même femme, se disait Valentin; c'est le même feu, voltigeant là sur un foyer joyeux, ici couvert de cendres. (p. 655)

La imagen de la fraternidad identificativa entre ambas mujeres, ya referida en los primeros compases del relato por medio de la alusión a la comedia clásica de Plauto de *Los Menecmos*, confirma un juego de imágenes superpuestas que desautorizan la biunivocidad estricta tradicional entre el enamorado y la enamorada, proponiendo nuevas alternativas sentimentales mucho más complejas. La dualidad de sendas damas no es, en realidad, más que la expresión de su antinómica complementariedad. Las carencias de la una son colmadas con los atributos de la otra, y viceversa, de modo a representar ambas un conjunto homogéneo imposible de hallar unificado en la exclusividad de un sólo ser. En este sentido, las diferencias entre Madame Delaunay y la marquesa de Parnes son meramente ilusorias. La identidad entre ambas es absoluta, pues sus divergencias sociales –lujo y poder adquisitivo de la marquesa frente a la austeridad de madame Delaunay– y actitudinales –soberbia y orgullo de la primera, en contraposición con la humildad de la viuda–, no son más que un refuerzo de la alternancia del sujeto que ama y de las diferentes personalidades que lo componen. Sus disimilitudes permiten a Valentin vivir una vida diferente con cada una de ellas, ser diferente al tiempo que reintegrarse y hallar su compleción consigo mismo. La antinomia representa una plataforma para que el joven pueda reconciliarse con su complejo querer y así, ambas constituyen, pues, partes de él, identificándose en su sensibilidad por cuanto ambas constituyen una parte necesaria idéntica entre sí para que Valentin pueda hallar la satisfacción. De este modo, ambas damas le permiten desarrollar sus potencialidades vitales y vivir diversas vidas extremas y contrarias, sin tener que renunciar a ninguna de ellas:

Le double amour qu'il ressentait, ou croyait ressentir, était pour ainsi dire l'image de sa vie entière. Ayant toujours cherché les extrêmes, goûtant les jouissances du pauvre et celles du riche en même temps, il trouvait près de ces deux femmes le contraste qui lui plaisait, et il était réellement riche et pauvre dans la même journée. [...] Ainsi, toujours différent de lui-même, il trouvait moyen d'être vrai en n'étant jamais sincère, et l'amant de la marquise n'était pas celui de la veuve. (pp. 666-667)

La doble vida se articula lúdicamente en función de la amada. De lo anterior se deduce que las acciones, tanto de las damas como del enamorado –la exhibición del retrato realizado, las reacciones de ambas mujeres frente a éste, el envío epistolar de una declaración amorosa, el episodio del pañuelo extraviado, etc.– serán, a su vez, idénticas, de forma que el proceso amoroso es esencialmente el mismo en ambos casos, reivindicando no tanto la aplicación tradicional del esquema enamorado-enamorada en dos seres diferentes reunidos bajo un mismo sujeto deseante, cuanto la posibilidad de coexistencia de una amor desdoblado ab-

solamente legítimo a instancias de la sensibilidad convencional, y cuyo carácter *arriesgado* –por cuanto se opone a la convención– lo estimula:

C'est une chose presque infaillible que ceux qui se familiarisent avec un péril quelconque finissent par l'aimer. Toujours exposé à voir sa double intrigue découverte par hasard, obligé au rôle difficile d'un homme qui doit mentir sans cesse, sans jamais trahir, notre étourdi se sentit fier de cette position étrange; après y avoir accoutumé son cœur, il y habitua sa vanité. Les craintes qui le troublaient d'abord, les scrupules qui l'arrêtaient, lui devinrent chers; il donna deux bagues pareilles à ses deux amies; il avait obtenu de madame Delaunay qu'elle portât une légère chaîne d'or qu'il avait choisie au lieu de son collier de chrysocale. Il lui parut plaisant de faire mettre ce collier à la marquise; il réussit à l'en affubler un jour qu'elle allait au bal, et c'est, à coup sûr, la plus grande preuve d'amour qu'elle lui ait donnée. (p. 666)

La identidad de las acciones sugiere una construcción fractal proyectada hacia el infinito y similar a la devastadora potencia de su pasión. A la imagen de las cárceles piranesianas, la oscilación de Valentin entre sendas mujeres representa un laberinto afectivo cuyo disfrute reside en la imposibilidad de acceder a una vía de escape única. Los gestos y acciones se repiten mecánicamente entre los tres personajes, como ejemplo de un querer igualmente válido y auténtico con las dos mujeres así como una puesta a prueba de éste. El carácter trágico de tal escisión reside no tanto en la esencial e inexorable dualidad de su deseo, sino en el rechazo del personaje a renunciar a ninguna de ellas. Sólo el Arte, o la ficcionalización de su vida, es capaz de aunar sendas vertientes irreconciliables. De ahí que la única solución que conjure un querer escindido sea resolver esta dualidad a partir del retrato a lápiz realizado por el personaje de ambas damas, como única tentativa de aglutinar las dos mujeres. El retrato que decide llevar a cabo con el fin de immortalizar su belleza y poder así contemplarlas en la distancia es en realidad, más que una imagen fiel de cada una de ellas, una semblanza de su objeto de deseo personal interior: “il prit un crayon et chercha à retracer sur le papier la double image qui l'occupait. A force d'effacer et de tâtonner, il arriva à l'une de ces ressemblances lointaines dont la fantaisie se contente quelquefois plutôt que d'un portrait trop vrai”. El dibujo no retrata una realidad exterior sino que se proyecta hacia los abismos de la sensibilidad del que ama. Es la mirada de su corazón lo que retrata, antes que ningún objeto de deseo externo. En tanto que expresión privada e intimista de su propia representación de la belleza de sendas mujeres, el retrato no es fiel más que a sí mismo, lo que explica que, cuando posteriormente decida mostrárselo a las dos mujeres, ninguna de ellas se reconozca plenamente en él, y no vean en éste más que algún rasgo particular aislado semejante a ellas. Con todo, sólo por medio del Arte, encarnado en el dibujo, consigue el héroe aunar su querer desdoblado y exorcizar así su desazón de la inalcanzable unicidad. No obstante, el dibujo es precisamente la materialización física de la imposibilidad de reconciliar en la realidad dos sentimientos antagonísticos, y Valentin es sabedor de ello por lo que decide emprender una búsqueda del ideal metamorfoseado en mujer a partir de la busca del encuentro de aquella

que se reconozca en el retrato, pues, incapaz de decidirlo él mismo ante la insuperable belleza de las dos mujeres, la elegida será aquélla que realmente se mimetice con la expresión gráfica de su corazón. Su sentimiento, por lo tanto, estará mediatizado menos por la mujer en sí, que por la expresión del sentimiento amoroso traspuesto en el papel. Sus sentidos serán menos fiables que su producto artístico, verdaderamente emanado de su sensibilidad:

Il se promet d'aller, dès le lendemain, faire ses deux visites, et d'emporter son esquisse pour en voir les défauts; en même temps il ajoutait un coup de crayon, une boucle de cheveux, un pli à la robe; les yeux étaient plus grands, le contour plus délicat. Il pensa de nouveau au pied, puis à la main, puis aux bras blancs; il pensa encore à mille autres choses: enfin il devint amoureux. (p. 656)

Las visitas a la marquesa de Parnes y a madame Delaunay, sin embargo, no resuelven la dificultad inicial. Ambas se reconocen ligeramente en el retrato, sin del todo llegar a identificarse con él, al entrever la presencia de una alteridad desconocida que les sobrepasa. En palabras de la marquesa, “je trouve, dit-elle, qu’il y a dans ce portrait une physionomie qui n’est pas la mienne. On dirait que cela ressemble à quelqu’un qui me ressemble, mais que ce n’est pas moi qu’on a voulu faire”. Con todo, tal reconocimiento parcial remite a la permutabilidad de ambas, ya perceptible en la doble vida del enamorado. Valentin propone un tratamiento idéntico a sendas mujeres pues ambas representan dos caras de la misma moneda, y la exclusividad de éstas, y de su sentimiento, exige la presencia mutua de la otra.

Por cuanto su objeto de deseo es doble, el retrato recoge la paradoja de su querer. Por un lado, consigue aunar dos vertientes antagonísticas encarnadas en las dos mujeres a través de la ficcionalización artística, y así, exorcizar la dualidad original. Con todo, por otro, por cuanto ninguna de las dos mujeres será capaz de reconocerse en él, el retrato no será más que la expresión física de dicha escisión, fomentando el regodeo egotístico en el corazón del amado de su propia desazón, sabedor de la imposibilidad de hallar una traslación real del objeto de arte perfecto surgido de su deseo, en la imperfección humana. Si el arte permite hallar una solución a las carencias esenciales humanas, la única solución que permite hallar es que es paradójica y precisamente éste, el Arte, la única solución al problema. Como el propio Valentin afirma, cuando preguntado por qué no cede su retrato a la viuda como símbolo de sus sentimientos, el joven renunciando menos a la poesía que a la verdad: “il me servira à vous voir, madame, et à parler quelquefois à votre image de ce que je n’ose vous dire à vous-même”. El retrato suplanta a las mujeres porque las supera y la mejora en su limitada unicidad. De ahí su renuncia a entregar el retrato a ninguna de las dos, pues tal acto conllevaría perder la única expresión tangible de su sentimiento a favor de una parte de él identificado en una de las dos mujeres. Valentin ama *a través* de su retrato y el destinatario no es sino su autor, pues sólo éste puede apreciar en él la sublime reconciliación de los contrarios. Su amor está dirigido, por lo tanto, hacia él mismo, pues sólo en él puede celebrarse la ansiada unión de los opuestos. Su naturaleza es endomórfica en la medida en que su proyección es interna

antes que externa. Valentin ama más su propio deseo –del que es imagen fiel el dibujo– que a cualquiera de las dos mujeres, y acaso sean éstas la excusa material justificativa de la imposibilidad del amante de amar por completo en la realidad, y no viceversa. Su correspondencia es muy reveladora en este sentido. La carta escrita a Paul Foucher el 23 de septiembre de 1827 expresa el malestar ontológico de quien se sabe abocado al fracaso perpetuo: “pourquoi la nature m’a-t-elle donné la soif d’un idéal qui ne se réalisera pas?” (*Apud* Bénichou 1992: 133). Es decir, el relato de Musset no es tanto la descripción de un personaje enamorado de dos mujeres de sublime belleza, que accede al conocimiento de la imposibilidad de llevar a cabo su sueño de realización amorosa debido a esa disociación física original en dos entes diferenciados, sino la expresión de la devastadora naturaleza de su pasión, que, por cuanto es imposible de materializarse y ser asumida en la exclusiva unicidad de una sola persona, se vea obligada a remitir a dos mujeres diferentes con el fin de ser colmada, manifestando así la inmanente insatisfacción del sujeto que ama. La exclusividad del objeto de amor único sería, pues, una limitación. A una pasión devastadora y sublime corresponde, por lo tanto, más de un objeto de amor. Pero también, las dos mujeres representan menos un objeto de amor desmesurado que una frustración perpetua de aquél que ama, y que debe resignarse, por mor de la corrección social, guía de su persistente necesidad de elegir, a querer sólo a una.

La permutabilidad del objeto de deseo a la que aludíamos anteriormente es igualmente perceptible en los episodios protagonizados por los objetos físicos. Como las dos mujeres, tanto la carta que contiene la declaración de amor de Valentin cuanto el collar que regala a la marquesa y a madame de Delaunay como expresión de sus sentimientos, son absolutamente intercambiables entre sí, por lo que, el objeto, lejos de identificar al ser amado, remite exclusivamente al sujeto que ama. La declaración amorosa escrita por Valentin bajo forma de epístola inicialmente dirigida a Madame Delaunay, será enviada por igual a ambas pues a sendas mujeres es aplicable la verbalización de sus sentimientos. Curiosamente, la concatenación de los diferentes acontecimientos evidencia en sí una jerarquización implícita de las artes como medio de representación de las pulsiones. Valentin opta, en primer lugar, por la pintura –cuyo símbolo es el retrato– o por lo visual, antes que por la palabra escrita. La verbalización es pues menos gráfica y reveladora que la expresión plástica, convertida, como en el retrato wildeano, en catalizador onírico del sentimiento. El propio personaje es consciente de la dificultad de trasplantar al arte su sentimiento bien a través de la imagen o de la palabra: “devenir amoureux n’est pas le difficile, c’est de savoir dire qu’on l’est”. Curiosamente, tal y como ocurría con el retrato, la misiva será igualmente objeto de rechazo por sendas partes femeninas, reforzando la sensación inicial de Valentin de imposibilidad de realizar –en su sentido etimológico, esto es, de *hacer real*– su amor. El relato de Musset plantea así una reflexión sobre la relación entre el artista, su obra y el público. No sólo por cuanto analiza la dificultad de trasponer en palabras o imágenes el sentimiento o la *idea*, en referencia al platonismo clásico, sino por cuanto expresa la incapacidad del público de acceder a ella. Las

mujeres son incapaces de vislumbrar el sentimiento implícito en sus productos artísticos y por lo tanto redundan en la frustrante sensación de incompleción del personaje.

Curiosamente, y aplicando una técnica propia del teatro de *boulevard* y de la *pièce bien faite* en particular, el autor resuelve la trama recurriendo a una entidad escénica clásica que permite enfatizar el carácter fragmentario de la personalidad de sendas mujeres en relación con la búsqueda de la unicidad del personaje masculino. Como en las mejores comedias de Scribe, de Labiche o de Sardou⁸, los objetos devienen entidades escénicas de primer orden relegando a los sujetos que los utilizan en meras marionetas del destino. El objeto convertido en personaje obliga la conversión en objeto del personaje humano, del que se apodera, invirtiendo así los roles tradicionales. El azar es capital en este sentido, y bien sea un sombrero de paja italiana extraviado que hay que recuperar a toda costa para no enturbiar la reputación de una respetable dama—como en el *vaudeville* de Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie* (1851)— o una nota delatora de las intenciones amorosas de sus autores —en *Les pattes de mouche*, de Sardou (1860)—, los objetos tienden a sobreponerse a los usos limitadores de sus dueños supeditando sus voluntades a un destino caprichoso. En el relato de Musset, los objetos anteriormente empleados como puesta a prueba del amor del sujeto enamorado acabarán por destruirlo. Si la carta y el retrato inicialmente destinados a ejercer de reflejo de ideal realizado, se convierten en última instancia en la muestra de la irrealización del mismo, el azar obliga el extravío de un pañuelo y el descubrimiento de un cojín en casa de la marquesa, bordado por Madame Delaunay y regalado por la primera a Valentin. Los objetos tenían por fin inicial aunar a ambas mujeres bajo un mismo elemento físico, pero las peripecias de la fortuna harán a que la ilusión oracular se cumpla y ambas mujeres se reúnan *de facto* bajo un mismo objeto perteneciente a una de ellas y anagnorísticamente relacionado con la otra—como es el caso del pañuelo de la marquesa, sustraído accidentalmente y confundido por el de madame Delaunay, o el cojín bordado laboriosamente por la viuda y regalado por la marquesa a Valentin. En ambos casos, sendos episodios más propios del melodrama contribuyen a desvelar la ficción vital del personaje masculino, pues mediante la presencia unificadora de los objetos tanto la marquesa como la viuda serán conocedoras de la presencia de su rival y reivindicarán su unicidad y exclusividad en el querer del héroe.

El caso de la marquesa es especialmente ilustrativo de esto último, por cuanto representa la rebelión de una de las dos mitades componentes de la dualidad del sujeto enamorado, contra la otra, a la que pretende anihilar. Tal acción constituye una auténtica implosión de la sensibilidad de Valentin, pues su querer se revuelve contra sí mismo, en la medida en que una de las dos mitades tiende a anular a su contrapartida. Guiada por el orgullo, la marquesa de Parnes trata de imponerse en la sensibilidad del personaje masculino, incapaz de asumir la coexistencia compartida con una mujer de baja alcurnia, tal y como la textura del pañuelo

8 Evidentemente, el recurso a la propiedad escénica objetual en tanto que elemento principal articulador de la trama es un motivo clásico en el teatro que podría remontarse a las comedias shakespearianas, a Goldoni y más tardíamente, a Wilde o Feydeau.

confundido con el suyo propio revela. Igualmente, el cojín, bordado minuciosamente por la viuda durante semanas, y adquirido posteriormente por la marquesa con el fin de obsequiar a su amado será motivo de disputa y encarnará el intento de la última de neutralizar la presencia de madame de Delaunay en el corazón de Valentin:

N'en parlons plus, dit la marquise revenue à elle, et allez me chercher mon coussin.

Valentin obéit avec répugnance; madame de Parnes jeta le coussin à terre et posa ses pieds dessus. Ce geste, comme vous pensez, ne fut pas agréable au jeune homme; il fronça le sourcil malgré lui, et se dit qu'après tout il venait de céder par faiblesse à une comédie de femme. (p. 670)

Los objetos, devenidos verdaderos actantes de la trama, personifican la lucha entre las dos mujeres, entre las dos mitades que componen los sentimientos del personaje. Frente a las súplicas de la viuda una vez sabedora de la presencia de la marquesa, ésta última, motivada por la casta de su clase, opta por tratar de imponer su voluntad al enamorado, sintiendo éste como una parte de sí mismo le obliga a renunciar a otra parte igualmente esencial de sí. Por cuanto ninguna de las dos fracciones es capaz de coexistir junto a la otra, una vez conscientes de su presencia mutua, la ficción vital de Valentin se disipará, pues el aislamiento de una de ellas carece de sentido sin la otra que le conceda su valor por oposición. Así, el objeto, en principio destinado a resolver la insuficiencia intrínseca de sendas mujeres, terminará por ser la confirmación más evidente de ésta.

A modo de conclusión, cabría dilucidar la aparente actitud pasiva de Valentin con respecto a su sentimiento. Tanto el cojín, como la carta o el retrato se convierten en agentes decisivos de sus sentimientos pues son éstos quienes habrán de determinar el objeto de su amor. Es decir, sólo la mujer que se identifique con su retrato, o se reconozca en las palabras de amor escritas por el joven, habrá de ser la afortunada. Su voluntad es incapaz de decidir. Como afirma el propio personaje, “celle que j'aime, se dit-il, est celle à qui ce portrait ressemble le plus. Puisque mon cœur a guidé ma main, ma main expliquera mon cœur”. ¿Es acaso esta aseveración una muestra de la cobardía del personaje, en la más pura línea del Don Juan byroniano, que, antes que tomar una decisión propia, opta en delegar sus sentimientos en la amada, pues será ésta quién anuncie su identificación con el retrato y así, consiguientemente, el personaje podrá declarar su amor? O, por el contrario, ¿se trata, como ya apuntábamos más arriba, de una decisión corajuda de renuncia a subordinar su pasión ante una selección únicamente necesaria por mor de la corrección social? El personaje se debate constantemente a lo largo del relato contra su propio deseo, antes que contra la propia imposibilidad de realizarlo. Su lucha es interior, pues trata de resolver su dualidad transformándola en una unicidad. Si bien no se da referencia alguna a una crítica social de la monogamia, la estructura social predominante, implícita en la decisión de biunivocidad estricta entre dos enamorados, es perfectamente asumida por el personaje desde el inicio del relato y de ahí su desazón. Con

todo, su coraje reside en plantear la posibilidad de justificar la infidelidad con respecto a sendas mujeres por cuanto ésta representa la única tentativa de fidelidad para consigo mismo. Sólo por medio de la junción antagonista de la marquesa de Parnes y de madame Delaunay, el personaje accede a la culminación de su pasión. Se desautoriza, de este modo, la tradicional desazón romántica del héroe clásico, desgarrado ante la imposibilidad de obtener el favor de su amada, proponiendo la incompleción intrínseca del objeto de amor único. El sujeto enamorado necesitará, debido a su complejidad sentimental característica, no ya uno, sino dos referentes a los que amar, y a los que no podrá renunciar parcialmente por ningún motivo del orden que fuere, pues ello supondría una renuncia a sí mismo. Las palabras de Valentin constituyen toda una declaración de principios para renovar la tradición amorosa centrada en el objeto de amor exclusivo:

Et pourquoi choisir? Me disait-il un jour qu'en nous promenant il essayait de se justifier. Pourquoi cette nécessité d'aimer d'une manière exclusive? [...] En quoi donc suis-je coupable d'aimer ces deux femmes, si chacune d'elles mérite qu'on l'aime? Et, s'il est vrai que je sois assez heureux pour compter pour quelque chose dans leur vie, pourquoi ne pourrais-je rendre l'une heureuse qu'en faisant le malheur de l'autre? Pourquoi le doux sourire que ma présence fait éclore quelquefois sur les lèvres de ma belle veuve devrait-il être acheté au prix d'une larme versée par la marquise? Est-ce leur faute si le hasard m'a jeté sur leur route, si je les ai approchées, si elles m'ont permis de les aimer? laquelle choisirais-je sans être injuste? En quoi celle-là aurait-elle mérité plus que celle-ci d'être préférée ou abandonnée? [...] Non, mon ami, je mentirais en disant à l'une des deux que je ne l'aime plus ou que je ne l'ai point aimée; j'aurais plutôt le courage de les perdre ensemble, que celui de choisir entre elles. (p. 667)

El testimonio de Valentin indica la imposibilidad de hallar consuelo en la unicidad convencional de la amada, apuntando hacia los límites de la sensibilidad clásica, superados ya por la honda escisión romántica. La complejidad de su querer se manifiesta en la confluencia de diversos obstáculos sociales que se contraponen a su voluntad. Es decir, el carácter desgarrado de su sensibilidad desdoblada es producto tanto de un querer escindido por partes iguales en dos mujeres irreconciliables en la unicidad tradicional, cuanto porque sabe que su amor no podrá ser plasmado en la realidad, siendo las dos mujeres el reflejo material de hallar una expresión física a una pasión desbordante y frustrada. El personaje vive a través de su propia representación de las dos mujeres porque la escisión es esencial a sí mismo: la marquesa y madame Delaunay no hacen sino revelarla y confirmarla. Como en la lírica de Edgar Allan Poe, todo amor ha de ser imposible para serlo, emanando la sublimación en la persistencia en el intento. Así, en la medida en que la elección implica una renuncia, su coraje residirá en optar antes por la resignación ante la inexorable irrealización de su deseo debido a imperativos sociales que por el sacrificio de una de las dos mitades que componen su querer. Sin pretender llevar a cabo análisis psicoanalíticos que enfatizen una ligazón metonímica

lacaniana, la abnegación del personaje, encarnada en su reclusión final junto a la figura de la mujer asexuada –la madre–, indica bien la constatación de la imposibilidad de satisfacer su deseo antes que su renuncia a él. Valentin resolverá su conflicto interior, nuevamente, delegando su toma de decisión en la figura materna, pues únicamente aquella mujer que sea capaz de compartir su corazón con su madre podrá ser objeto de su amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R., 1982. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- AZÚA, F., 1997. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDELAIRE, C., 1868/1999. *Curiosités esthétiques; L'art romantique et autres œuvres critiques. Textes établis par Henri Lemaître*. Paris: Bordas.
- BENICHOÛ, P., 1992. *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, A., 1951/1988. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard.
- CORVIN, M., 1994. *Lire la comédie*. Paris: Dunod.
- GANS, E. L., 1974. *Musset et le 'drame tragique'*. Paris: José Corti.
- HAUSER, A., 1969. *Historia social de la literatura de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- LEFEBVRE, H., 1955. *Alfred de Musset. Essai*. Paris: L'Arche.
- LEJEUNE, P., 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARTINEZ VITORIO, L. J., 1989. *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*. Tesis doctoral dirigida por Dr. F. Martín Gutierrez. Madrid: Universidad Complutense.
- MUSSET, Alfred de, 1963.. *Œuvres complètes*. Texte établi et présenté par Philippe Van Tieghem. Paris: Seuil.
- PEYRE, H., 1972. *¿Qué es verdaderamente el Romanticismo?*. Madrid: Doncel.
- RICHARD, J.-P., 1975. *El romanticismo en Francia*. Barcelona: Barral.
- ROSSET, C., 1976/1993, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- SOUPAULT, P., 1957, *Alfred de Musset*. Paris: Seghers.
- WILDE, O., 1995. *Collected Works*. Ware: Wordsworth Editions.
- WILDE, O., 1997. *Un marido ideal. Una mujer sin importancia*. Prólogo de Antonio Ballesteros. Madrid: Edaf.
- VALVERDE, J.M., 1998. *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona: Ariel.