

## EROTISMO Y SEXUALIDAD EN OBRAS NARRATIVAS DE BARBEY D'AUREVILLY

Jesús Sandoval López

IES Vega del Táder. Molina de Segura\*

**Abstract:** The eroticism and sexuality determine the action most of the stories of Barbey d'Aurevilly. Sensual passions, excesses, vices ... are key issues, from which comes the tragedy, and in almost all novels, particularly in *L'Ensorcelée*, *Un Prêtre Marié* y *Les Diaboliques*, the author has the chance to have historical or imagined facts that establish the depravity: *L'Ensorcelée* tells the orgies of the lords of Feuardent and Sang-d'Aiglon Haut-Mesnil, *Un Prêtre Marié*, the memory of the vices of the lords of Quesnay, although some characters are deprived of eroticism as Mme de Ferjol and daughter in *Une Histoire Sans Nom*.

**Resumen:** El erotismo y la sexualidad determinan la acción en la mayoría de los relatos de Barbey d'Aurevilly. Pasiones sensuales, excesos, vicios... son temas fundamentales, de los que nace la tragedia, y en casi todas las novelas, particularmente en *L'Ensorcelée*, *Un Prêtre Marié* y *Les Diaboliques*, el autor tiene la ocasión de contar hechos históricos o imaginados que establecen la depravación: *L'Ensorcelée* narra las orgías de los señores de Feuardent y de Sang-d'Aiglon de Haut-Mesnil, *Un Prêtre Marié*, el recuerdo de los vicios de los señores del Quesnay; aunque algunos personajes están privados de erotismo como Mme de Ferjol y su hija en *Une Histoire sans Nom*.

Para este escritor decimonónico, el matrimonio es problemático y, en su biografía, nada indica que haya sido hombre de mujeres y, menos aún, un hombre capaz de asumir su sexualidad. Lo que se sabe es que ha rechazado cualquier proposición de matrimonio, por lo que nunca ha tenido hijos. El creador indaga sobre el comportamiento y la vida sexual

---

\* **Dirección para correspondencia:** Avda. Gutiérrez Mellado, 13-15. 30500-Molina de Segura-Murcia. 968/610761 Fax 968/612981. E-mail: [jesus.sandoval63@yahoo.es](mailto:jesus.sandoval63@yahoo.es)

de sus personajes, por ejemplo, en *Ce qui ne meurt pas*, Allan de Cynthry exige a Mme de Scudemor que le confiese su vida sexual. Al principio de la novela, tiene diecisiete años, es un joven atractivo con la frente de Byron e Yseult tiene más de cuarenta años —la edad de la madurez—, en que los signos anunciadores de una decrepitud son inminentes. El novelista sitúa a ambos protagonistas en una edad de transición, lo que suscita sentimientos confusos. Mme de Scudemor podría ser la madre de Allan y se considera como tal, pero reconoce que muestra cierta inclinación hacia el joven: «Si elle ne l'aimait point, comme elle le disait, pourquoi donc s'offrait-elle à lui?»<sup>1</sup> Sin embargo, intenta apartarlo de ella, pero sus actos la contradicen: se presenta ante él ligera de ropa, lo cita en el bosque, y allí, le narra toda su vida. Le confiesa que su juventud fue muy pecaminosa y que mantuvo relaciones sexuales con Margarita, su bella compañera de convento. Le narra toda la voluptuosidad que vivió, y su entusiasmo la induce a coger la mano de Allan: «Et l'implacable prit la main brûlante du jeune homme dans sa main de glace»<sup>2</sup>, para, finalmente, apoyar la cabeza del joven sobre su hombro. Allan contempla sus admirables brazos a través de la transparencia de las mangas de su blusa, por lo que la pasión se desencadena: «Voilà qu'il saisit, des deux mains, le corsage. Il se jeta dessus, comme Achille sur l'épée, et l'enfant monta jusqu'à l'homme!»<sup>3</sup> Finalmente, «il la renversa sur le diván...»<sup>4</sup>, las cuatro líneas de puntos suspensivos interrumpen el relato por temor a escandalizar a los editores. Esta propia censura instaurada por el autor es una estrategia para llamar la atención del lector e imaginar lo que no ha sido sugerido. Esta inclinación a las sensaciones y a los sentimientos marginales se multiplica y diversifica en la obra.

Barbey estudia estos amores «qui corrompent tout dans les âmes»<sup>5</sup>, *Les Diaboliques* los desarrollan con sorprendentes ejemplos. En París, la heroína de *La Vengeance d'une Femme* vive momentos sensuales y su predisposición al erotismo queda patente en determinadas escenas del relato: «Cette fille [...] se serait allumée elle-même [...] pour mieux incendier les sens des hommes»<sup>6</sup>. En primer lugar, la narración la designa como prostituta y, más tarde, perteneciente a la nobleza, aunque opta por ser una mujer pública para deshonorar su posición social. El siguiente fragmento es extenso y su lectura es un deleite para el entendimiento, pues, expresa la sensualidad erótica de la duquesa en su más alto paroxismo:

«Tressignies se disait confusément tout cela en mettant son pas dans le pas de cette femme, qui marchait le long du boulevard, sinueusement, et le coupait comme une faux, plus fière que la reine de Saba du Tintoret lui-même, dans sa robe de satin safran, aux tons d'or, - cette couleur aimée des jeunes Romaines, - et dont elle faisait, en marchant, miroiter et crier les plis glacés et luisants, comme un appel aux armes! Exagérément cambrée, comme il est rare de l'être en France, elle s'étreignait dans un magnifique châle turc à larges raies blanches, écarlate et or;

1 PETIT, J.: *Notes et variantes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo II, pág. 453.

2 Id., pág. 390.

3 Id., pág. 457.

4 Id., pág. 458.

5 PETIT, J.: *Notes et variantes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo I, pág. 278.

6 Op. cit., tomo II, pág. 239.

et la plume rouge de son chapeau blanc, – splendide de mauvais goût – lui vibrait jusque sur les épaules. On se souvient qu'à cette époque les femmes portaient des plumes penchées sur leurs chapeaux, qu'elles appelaient des plumes en *saule pleureur*. Mais rien ne pleurait en cette femme; et la sienne exprimait bien autre chose que la mélancolie. Tressignies, qui croyait qu'elle allait prendre la rue de la Chaussée-d'Antin, étincelante de ses mille becs de lumière, vit avec surprise tout ce luxe piaffant de courtisane, toute cette fierté impudente de fille enivrée d'elle-même et des soies qu'elle traînait, s'enfoncer dans la rue Basse-du-Rempart, la honte du boulevard de ce temps! [...] La robe d'or, perdue en instant dans les ténèbres de ce trou noir, après avoir dépassé l'unique réverbère qui les tatouait d'un point lumineux, reluisit au loin, et il s'élança pour la rejoindre. Il n'eut pas grand'peine: elle l'attendait, sûre qu'il la rejoignit elle lui projeta bien en face, pour qu'il pût en juger, son visage, et lui campa ses yeux dans les yeux, avec toute l'effronterie de son métier. Il fut littéralement aveuglé de la magnificence de ce visage empâté de vermillon, mais d'un brun doré comme les ailes de certains insectes, et que la clarté blême tombant en maigre filet du réverbère, ne pouvait pas pâler<sup>7</sup>.

Su forma de andar, su vestido, los colores, sus atributos hiperbólicos indican que es una prostituta, cuyas connotaciones sexuales son numerosas: «vibrant», «une faux», «un appel aux armes» y «jeunes Romaines». El encuentro de miradas al final del texto indica un indudable efecto de sorpresa y de dominio que, a pesar de su forma de andar y de desempeñar bien el papel de prostituta, sólo tiene un deseo: la venganza. La duquesa de Sierra-Leona es presentada como «un des plus beau types de cette race»<sup>8</sup>, constituye, junto a Vellini, el estereotipo de española e ilustra la comparación con el personaje de «la Judith de Vernet»<sup>9</sup>. La duquesa se caracteriza por su naturaleza ambivalente, el oficio que ha elegido no ha conseguido suprimir la nobleza de su belleza. Esta mujer sorprende por su fisonomía, destacando un alma muda por una pasión implacable y, por este contraste, se la compara con la «Judith de Vernet». La mujer ideal para el escritor es la que congrega los contrarios, igual que Vellini y la Púdica, la duquesa encaja con este prototipo: señora frente a prostituta, obscenidad frente a pureza, oposiciones que son contradicciones en apariencia.

En *Le Bonheur dans le Crime*, Hauteclair es uno de los personajes femeninos del que mejor conocemos su cuerpo, en cierto modo, la indumentaria que luce provoca al espectador; no era muy usual en el siglo XIX que una mujer llevara la ropa ceñida al cuerpo. El visitante advertido percibe «ces vêtements serrés qui ressemblaient à une nudité»<sup>10</sup>, su erotismo se deja entrever con «son corsage de maroquin noir, qui pinçait, en craquant, sa taille robuste et décollée»<sup>11</sup>. El doctor Torty sorprende a la pareja en una escena erótica temiendo que

---

7 Id., pág. 234.

8 Id., pág. 234.

9 Judith, en la Biblia, es una muy bella mujer que, para liberar su pueblo, seduce al general Holofernes con la finalidad de cortarle el cuello. Este episodio ha inspirado a numerosos pintores como a Vernet. Esta imagen sugiere ya la idea de la venganza. Id., pág. 1329.

10 Id., pág. 113.

11 Id., pág. 95.

Delphine, la cónyuge del conde, se diera cuenta de sus actos: «Je la surpris qui, en les y mettant, frottait des pointes de son corsage la nuque et les oreilles du comte, qui devenait tout pâle... et qui regardait si sa femme ne le regardait pas»<sup>12</sup>.

Si Calixte representa el amor espiritual, Vellini encarna el amor sensual, es la figura clave del erotismo «aurevillien»<sup>13</sup>, que adquiere una femineidad singularmente excitante:

«Ce qu'en elle la femme avait d'irrégulier, de dur, de trop maigre, disparaissait quand elle était habillée en homme. Sa redingote de velours noir, serré à la taille, dessinait gracieusement son torse nerveux et agile qui provoquait si bien les frémissantes étreintes de l'amour, en les déifiant»<sup>14</sup>.

Este encantamiento sensual se generaliza en casi todas las novelas, y un ejemplo de ello es la cena que ofrecen las doce amantes de Ravila:

«Il n'y avait pas là de ces jeunesses vert tendre, de ces petites demoiselles qu'exécrait Byron, qui sentent la tartelette et qui, par la tournure, ne sont encore que des épluchettes, mais tous étés splendides et savoureux, plantureux automnes, épanouissements et plénitudes, seins éblouissants battant leur plein majestueux au bord découvert des corsages, et, sous les camées de l'épaule nue, des bras de tout galbe, mais surtout des bras puissants, de ces biceps de Sabines qui ont lutté avec les Romains»<sup>15</sup>.

En este ambiente voluptuoso, Ravila de Ravilès narra su más bello amor, cuya amante, que describe alusivamente, no se encuentra entre las presentes. El poder del sujeto impone que todas las mujeres estén a sus pies, por este motivo, las imágenes orientales son frecuentes; de hecho, es explícitamente comparado a Sardanápalo. La cena que ofrece el protagonista es de un gran refinamiento, cuyo placer se exalta bajo el efecto de todo lo que le rodea: manjares, vinos, perfumes en los que se mezcla elementos espirituales, discursos picantes, recuerdos...

Si mencionáramos a dos españolas muy sensuales, la italiana Rosalba se exhibe también muy atractiva y femenina:

«Je la trouvai à peine vêtue, les épaules au vent, embrasées par une chaleur africaine, les bras nus, ces beaux bras dans lesquels j'avais tant mordu et qui, dans certains moments d'émotion que j'avais si souvent fait naître, devenaient, comme disent les peintres, du *ton* de l'intérieur des fraises. Ses cheveux, appesantis par

---

12 Id., págs. 109-110.

13 El erotismo de Barbey lo define Philippe Berthier: «L'érotisme aurevillien ne procède pas par phases successives ou découpages chronologiques, il est d'emblée totalement vécu, assumé dans ses mouvements contraires: sans chercher à mettre de la logique dans ses besoins, Barbey réagit spontanément à leur appel». BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz, 1978, pág. 146.

14 Op. cit., tomo I, pág. 293

15 Op. cit., tomo II, pág. 63.

la chaleur, croulaient lourdement sur sa nuque dorée, et elle était belle ainsi, déchevelée, négligée, languissante à tenter Satan et à venger Ève! A moitié couchée sur un guéridon, elle écrivait...»<sup>16</sup>

La postura que adopta mientras escribe, la descripción de «les bras nus», «déchevelée», «languissante», son recuerdos carnales que manifiestan un erotismo provocador. Su sensualidad dará lugar al drama, pues la carta desencadena los celos del mayor Ydow, y su ira aumenta gradualmente en una tensión sexual que, ansioso de poseerla y de vengarse, la castiga con laque por donde ha pecado.

En *Ce qui ne meurt pas*, una segunda prefiguración de la mujer ideal queda patente en la persona de Camille: «Ce front, bruni par l'Italie, sous la résille de ses veines foncées irradiait, comme l'opale d'un ciel matinal, des clartés que le cœur incessamment y versait. On eût dit – mais c'est contradictoire! – le jour se frayant dans la nuit»<sup>17</sup>. La noche de bodas, Allan observa atentamente el desnudo de su mujer:

«Elle sortit toute bondissante, n'ayant plus que son jupon blanc et son corset [...]. A chaque voile qui tombait c'était quelque beauté nouvelle qui venait d'éclorre, un bras entièrement dénudé, une épaule échappant aux plis dérangés d'une dernière tunique, une rondeur de sein plus trahie»<sup>18</sup>.

La joven lo domina sexualmente: «passionnée, elle fit bien plus que de s'abandonner... Les rôles changèrent», y, finalmente, le propone: «couchons-nous!»<sup>19</sup>

Que sea Hortense, Bérangère de Gesvres, Joséphine de Alcy, Yseult de Scudemor, Vellini, Hermangarde, Calixte, Rosalba o la duquesa de Arcos, todas visten del mismo modo con un «peignoir de mousseline»<sup>20</sup>. La transparente Calixte, casi inocente, experimenta también deseos carnales y desordenados. Por mucho que Barbey la idealice celeste o virginal, cuando se desprende de su chal, Néel contempla «cette taille longue et brisée de jeune fille malade, qui mêle aux désirs tous les frissons de la terreur»<sup>21</sup>, circunstancia en la que se mezcla el placer con la muerte.

La imaginación erótica de Barbey sugiere comparaciones audaces, en *La Bague d'Annibal*, Aloys no resiste la tentación de la sensualidad de los labios de la heroína que son comparados a un cáliz de rosa un poco amarillento, y su deseo de poseerla se intensifica:

«Cet amour de mes premiers rêves, - cette créature suave et pourtant terrestre, passionnée comme nous dans un corps plus divin qu'une âme, - pauvre enfant timide et hardie! - vêtue seulement des jasmins du balcon, au milieu desquels elle

---

16 Id., pág. 220.

17 Op. cit., tomo II, pág. 550.

18 Id., pág. 624.

19 Id., pág. 624.

20 Op. cit., tomo I, pág. 104.

21 Id., pág. 951.

apparaissait dans une nudité plus chaste que celle du ciel sans ses nuages, que celle de l'Aurore [...] car l'Aurore se sait nue et rougit...»<sup>22</sup>

Alberte, en *Le Rideau Cramoisi*, se muestra totalmente indiferente a las características particulares del héroe: «Pour moi, vous n'existez même pas»<sup>23</sup>, mientras que el joven capitán se pierde en el abismo del placer. En el siguiente texto, la función seductora de la heroína contradice su indiferencia:

«Cambrée à outrance, comme elle l'était, pour accrocher son chapeau à cette patère placée très haut, elle déployait la taille superbe d'une danseuse qui se renverse et cette taille était prise (c'est le mot, tant elle était lacée!) dans le corselet luisant d'un spencer de soie verte à franges qui retombaient sur sa robe blanche, une de ces robes du temps d'alors, qui serraient aux hanches et qui n'avaient pas peur de les montrer, quand on en avait... Les bras encore en l'air, elle se retourna en m'entendant entrer, et elle imprima à sa nuque une torsion qui me fit voir son visage; mais elle acheva son mouvement comme si je n'eusse pas été là»<sup>24</sup>.

Seducido el sujeto, se convierte en víctima: «accrocher», «patère», «taille était prise», «serrer», indicando el asedio al que está sometido, pero estos amores ocultos le procuran sensaciones que no había experimentado jamás con otra mujer. Los héroes jóvenes de Barbey muestran sentidos ávidos y gustos distinguidos: aprecian las emociones y las sensaciones que viven.

El deseo siempre indica culpabilidad en las obras de Barbey, por lo tanto, siempre es castigado; ejemplo de ello es la muerte erótica de Alberte, castigada por la infracción de su mano y por haber deseado tanto. La primera escena de «violación» en la que Brassard es objeto, se sitúa debajo de la mesa, donde avistamos la actividad de la heroína frente a la pasividad del protagonista:

«Je sentis une main qui prenait hardiment la mienne par-dessous la table [...]. Je n'eus que l'incroyable sensation de cette main audacieuse venait chercher la mienne jusque sous ma serviette! [...] la chair tassée de cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon, s'était fermée sur la mienne [...]. C'était donc là la sœur de cette main que je sentais pénétrant la mienne»<sup>25</sup>.

El inicio erótico de Brassard se reduce a este escenario, en que Alberte cambia el orden habitual de los lugares, suprimiendo la distancia entre ella y su futuro amante, por consiguiente, transgrede lo prohibido representado por la protección de los padres. La mesa constituye dos espacios escénicos bien diferenciados: en la parte superior se sitúa una mano:

---

22 Id., pág. 195.

23 Op. cit., tomo II, pág. 31.

24 Id., pág. 30.

25 Id., págs. 33-34.

«[qui] tournait froidement le bouton d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table, [...] ne tremblait pas et faisait son petit travail d'arrangement de la lampe»<sup>26</sup>, y en la parte inferior, se halla una mano trampa: «cette main que je sentais pénétrant la mienne, comme un foyer d'où rayonnaient et s'étendaient le long de mes veines d'immenses lames de feu!»<sup>27</sup> La dicotomía encima y debajo de la mesa plantea el problema de la moralidad: lo revelado frente a lo oculto, Philippe Berthier lo denomina la contra-norma<sup>28</sup>. La parte inferior indica la virilidad de Alberte y la feminidad de Brassard, cuya posesión erótica es evidente: «Aussi ne fut-ce pas une femme qui fut prise ici: ce fut moi!»<sup>29</sup> En el mismo contexto, la mesa del salón de Chiffrevas podría ser el lugar de la transmutación de los sexos en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, donde las doce amantes de Don Juan son, según Barbey, «les chevalières de cette Table Ronde»<sup>30</sup>.

El erotismo de Barbey se fundamenta en el «voyeurismo», cuya sorpresa es frecuente en la intimidad: Hortense de \*\*\*, Mme de Gesvres o Rosalba reciben, en sus respectivos apartamentos, a sus amantes tras haber sido perseguidas e incluso espiadas. El «voyeurismo» desempeña una función vital para satisfacer el deseo y exacerbalo, pues, la Rosalba lo demuestra complacidamente:

«Oui, un soir, n'eut-elle pas l'audace et l'indécence de me recevoir, n'ayant pour tout vêtement qu'une mousseline des Indes transparente, une nuée, une vapeur, à travers laquelle on voyait ce corps, dont la forme était la seule pureté et qui se teignait du double vermillon mobile de la volupté et de la pudeur!... Que le diable m'emporte si elle ne ressemblait pas, sous sa nuée blanche, à une statue de corail vivant!»<sup>31</sup>

El narrador hace cómplice al lector por las insinuaciones provocadoras, el mismo paralelismo se expresa con el retrato de la duquesa en *La Vengeance d'une Femme*, la cual no se muestra a Tressignies desnuda sino eróticamente atractiva. Desde una perspectiva física, la desnudez tiene que ser transparente para que suscite interés y, bajo la óptica moral, las heroínas tienen que ser misteriosas para que sean interesantes:

«Elle n'était pas entièrement nue, mais c'était pis! Elle était bien plus indécente, - bien plus révoltamment indécente que si elle eût été franchement nue [...]. Mais cette fille [...] avait combiné la transparence insidieuse des voiles et l'osé de la chair, avec le génie et le mauvais goût d'un libertinage atroce [...]. Par le détail

---

26 Id., pág. 34.

27 Id., pág. 34.

28 Philippe Berthier sostiene: «cette ligne de partage entre une surface innocente et permise, éclairée à la lumière sereine de la quotidienneté, et une profondeur monstrueuse qui en est l'envers inséparable, mais impensable dans une seule et même personne». BERTHIER, P.: *Les Diaboliques à table*. Société des études romantiques. Actes de Colloques du 16 janvier, Paris, 1988, pág. 133.

29 Op. cit., tomo II, pág. 24.

30 Id., pág. 35.

31 Id., pág. 216.

de cette toilette, monstrueusement provocante, elle rappelait à Tressignies cette statuette indescriptible»<sup>32</sup>.

Después del amor, el amante tiene la curiosidad de ver el medallón donde figura el retrato del marido de la duquesa, lo lleva para que el duque vea copular a la pareja, escena que mezcla exhibicionismo y «voyeurismo».

La escena de Joséphine, en su balcón, es repetida cuando Aimée de Spens salva a Des Touches de los «Bleus», el protagonista la contempla totalmente desnuda:

«[...] Elle] entr'ouvrit les rideaux pour qu'ils la vissent bien... C'était l'heure de se coucher... Elle se déshabilla. Elle se mit toute nue. Ils n'auraient jamais cru qu'un homme était là, et ils s'en allèrent. Ils l'avaient vue... Moi aussi... Elle était bien belle!... rouge comme les fleurs que voilà!»<sup>33</sup>

En *Un Prêtre Marié*, el narrador observa a su interlocutora que se exhibe eróticamente: «J'avais les yeux sur son sein rond et hardi comme l'orbe d'un bouclier d'amazone»<sup>34</sup>. El «voyeurismo» de Néel, fijándose en la frente de Calixte, es un símbolo erótico, pues la pureza de los dos adolescentes evoluciona para alcanzar el mundo adulto, el sexo y el deseo:

«Un jour même, en revenant de chez la Malgaigne, où ils étaient allés tous deux, sous la garde de leurs purs dix-huit ans et de la confiance du vieux Sombreval, elle avait, à la prière du curieux jeune homme, détaché ce bandeau jaloux qui si souvent avait impatienté le regard de Néel, et elle lui avait montré au grand jour, dans toute sa gracieuse et demi-sphérique plénitude, ce front...qui était un calvaire et dont la croix – s'élevant d'entre les sourcils pâles – augmentait la tristesse native par la tristesse du phénomène, et d'un phénomène qui était une croix!»<sup>35</sup>

La emoción que sentía cuando estaba cerca de ella le facilitaba «l'effet de disparaître dans une émotion inconnue»<sup>36</sup>, emoción que traduce el primer orgasmo del adolescente.

Tanto Vellini como Hermangarde son espías, sobre todo, Vellini que es observada por Charline et Bonine Bas-Hamet: «Etonnées, curieuses, la mère et la fille vinrent plus d'une fois regarder, à la nuit tombante, à travers une fente de volets, ce que faisait la Mauricaude»<sup>37</sup>. Ryno de Marigny sabe espiar como Néel de Néhou:

«Il était chasseur. Il avait la patience de l'affût. Comme tous les hommes, même les plus bouillants, qui sont organisés pour la guerre, il avait la force de l'attente immobile [...]. Il vint donc presque tous les jours s'embusquer dans les environs

---

32 Id., pág. 239.

33 Op. cit., tomo I, pág. 869.

34 Id., pág. 874.

35 Id., págs. 889-990.

36 Id., pág. 990.

37 Id., pág. 467.



du château, tantôt plus loin, tantôt plus près, mais toujours dans l'étroit rayon qu'une forme qui habiter la campagne et qui s'y promène ne peut guère, si elle est prudente, dépasser»<sup>38</sup>.

Esta «patience de l'affût» caracteriza también a Tressignies, incapaz de acercarse a la duquesa: «Robert de Tressignies s'efforça d'aller jusqu'à elle [...]. La duchesse, entrevue de loin, ou sur les dunes du rivage, ou à l'église, repartit sans qu'il pût la connaître»<sup>39</sup>.

El doctor Torty es el mejor «voyeur» de todos los personajes que intervienen en la obra y, a pesar de los obstáculos —los muros y las rejas—, su satisfacción de mirón no le impide saciar su curiosidad:

«Serlon et Hauteclair vinrent s'accouder sur la rampe en fer du balcon [...]. Hauteclair était vêtue, si cela s'appelle vêtue, comme je l'avais vue tant de fois, donnant ses leçons à V... [...], lacée dans ce gilet d'armes de peau de chamois qui lui faisait comme une cuirasse [...] dans ces vêtements serrés qui ressemblaient à une nudité»<sup>40</sup>.

Personajes como maître Tainnebouy, Brassard, el doctor Torty o, incluso, Prosny, temen ser descubiertos, a este último le cautiva la forma de vestir de Vellini:

«Elle avait une espèce de blouse de soie sans corset, fixée par une ceinture. Ses pieds nus, aussi bruns que sa joue, étaient *au large* dans des pantoufles de velours brodées de perles»<sup>41</sup>.

La «blouse de soie sans corset» nos recuerda la ropa de noche transparente que visten, a menudo, las heroínas de tipo maternal, mientras tanto, el «voyeurismo» del vizconde se satisface por el exhibicionismo de la malagueña:

«Elle fit un petit mouvement d'une impertinence adorable et jeta en l'air du bout de son pied sa pantoufle, qui, après deux tours vers le plafond, alla retomber sur le lit. Son mouvement découvrit une délicieuse jambe de promesse et de perdition qui donna comme un soufflet du diable dans les yeux alléchés du vicomte de Prosny. C'était une de ces jambes tournées pour faire vibrer, dans les plus folles danses de l'amour, le carillon de tous les grelots de la Fantaisie, et autour desquelles l'imagination émoussillée, s'enroule frétille et se tord en montant plus haut, comme un pourpre de flammes monte autour d'un thyrses. L'Espagne avait autrefois failli être perdue pour une jambe pareille, lorsque la voluptueuse Cava mesurait la sienne avec des rubans jaunes aux yeux fascinés du roi Rodrigues, embusqué derrière sa jalousie»<sup>42</sup>.

---

38 Id., pág. 924.

39 Op. cit., tomo II, pág. 243.

40 Id., págs. 112-113.

41 Op. cit., tomo I, pág. 238.

42 Id., pág. 240.

La perspectiva de la parte anatómica trasera fascina a Barbey, y por ello, siempre realiza la observación de espaldas: la nuca, la espalda, la talla, los riñones o las caderas. Mesnil-grand cuenta, durante la cena, su interés por la espalda de su amante y, como, sin tocarla, consigue satisfacerla:

«[...] mon regard fut intercepté par l'entre-deux de ses épaules, par cette fente enivrante duvetée où j'avais fait ruisseler tant de baisers, et, ma foi! Magnétisé par cette vue, j'en fis tomber un de plus dans ce ruisseau d'amour, et cette sensation l'empêcha d'écrire... Elle releva sa tête de la table où elle était penchée, comme si on lui eût piqué les reins d'une pointe de feu, se cambrant sur le dossier de son fauteuil»<sup>43</sup>.

La espalda desnuda de la condesa de Damnaglia, en *Le Dessous de Cartes*, se exhibe como una relación del deseo por el estremecimiento nervioso del mirón: «Protégé par la discussion, je me glissai sans être vu derrière le dos éclatant et velouté de la comtesse Damnaglia»<sup>44</sup>. Esta sensualidad en la evocación del cuerpo femenino es también uno de los aspectos notables del realismo del escritor. Prosný, en *Une Vieille Maîtresse*, se siente atraído por las formas posteriores de Oliva que siempre la observa de espaldas: «Son ondoyante taille profilait d'alluciantes ombres sur les draperies qu'elle éclairait en passant»<sup>45</sup>, y Ryno, de sus visitas a la marquesa de Flers, describe a la Malagueña con su meneo desde una óptica posterior:

«De Mareuil se précipita pour donner le bras à sa Malagaise, et je m'arrangeai de manière à marcher derrière lui pour juger d'une tournure que j'avais à peine entrevue. Mme Annesley était petite, les hanches plus élégantes que fortes, mais la chute audacieuse des reins accusait l'origine Mauresque. Le mouvement qu'elle fit pour passer dans la salle à manger au bras de Mareuil révolutionna mes idées, bouleversa mes résolutions. C'était ce *meneo* des femmes d'Espagne dont j'avais tant entendu parler aux hommes qui avaient vécu dans ce pays. Une autre femme sortit de cette femme. Deux éclairs, je crois, partirent de cette épine dorsale qui vibrait en marchant comme celle d'une nerveuse et souple panthère, et je compris, par un frisson singulier, la puissance électrique de l'être qui marchait ainsi devant moi»<sup>46</sup>.

Los contoneos de Vellini son atractivos y se asocian al «voyeurismo», Ryno se dispone a situarse detrás de ella y, lo que antes no tenía encanto, se convierte en el objeto de un verdadero deseo a distancia, por cuanto esta posición evoca el coito de espaldas. Mme de Gesvres es otro ejemplo explícito en *L'Amour Impossible*:

---

43 Op. cit., tomo II, pág. 221.

44 Id., pág. 131.

45 Op. cit., tomo I, pág. 234.

46 Id., págs. 272-273.

«On eut dit que ce dos vaste et un, qui renvoyait si bien la lumière, avait brisé les liens impuissants du corsage; il se balançait avec une ondulation de serpent, sur des reins d'une cambrure hardie, tandis qu'au-dessous des beautés enivrantes qui violaient, par l'énergie de leur moulure, l'asile sacré de la robe flottante, se perdait dans les molles pesanteurs du velours, le reste de son corps divin»<sup>47</sup>.

La confirmación de las relaciones sexuales por detrás se ratifica cuando Mme de Gesvres, retorciéndose en su silla, adopta una posición muy expresiva: «Au mouvement presque libertin de cette chute de reins admirable, on eût dit Léda attendant son cygne et se préparant à la volupté»<sup>48</sup>. Aloys vendría a suscribir la fascinación que el creador suscita por la posición arqueada de las mujeres, y la siguiente escena lo justifica: «Je regardai mieux, – je regardai encore. – Une femme se penchait timidement sur la rampe du balcon, et dessinait la plus gracieuse courbe sur l'azur du ciel»<sup>49</sup>. La posición arqueada es muy frecuente en algunas heroínas: Hortense de \*\*\*, desvanecida en su habitación, adopta esta posición; la posición encorvada de la Rosalba interviene como una consecuencia del acto sexual, y otra escena significativa es la discreta observación de Ravila a la niña:

«J'étais debout à la cheminée et je la regardais obliquement. Elle avait le dos tourné de mon côté, et il n'y avait pas de glace devant elle dans laquelle elle pût voir que je la regardais... Tout à coup [...] son dos se redressa, comme si je lui avais cassé l'épine dorsale avec mon regard comme avec une balle»<sup>50</sup>.

La niña concibe la observación como un acto sexual, del mismo modo que piensa que está embarazada por ocupar el sillón en el que se sentó Ravila.

En *À un Dîner d'Athées*, cuando el «voyeurismo» no se practica mediante la vista, se realiza por el oído: «Ce que j'entendis me tira bientôt de ma sensation voluptueuse. [...] Je ne les voyais pas, mais je les entendais; et les entendre, pour moi, c'était les voir»<sup>51</sup>.

También se oye el «maroquin bleu» «craquer» durante los momentos sexuales de Albertine y Brassard, y tal voluptuosidad va acompañada de «les deux respirations longues et tranquilles»<sup>52</sup>. Las expediciones nocturnas de Camille tienen la finalidad de espiar la habitación de su madre, pero sólo puede escuchar. Mesnilgrand está en el armario como si estuviera en otra habitación, no puede ver pero sí escuchar. Esta misma escena se repite con Des Touches: mientras Aimée se despoja de su vestido, él permanece oculto; su desnudo está marcado por el secreto del descubrimiento y de la sorpresa.

El erotismo siempre va acompañado de la muerte y de la culpabilidad, una unión forzosamente trágica. Barbey pensaba que nada debía de estar censurado en el deseo, sugiere que el sexo es, por esencia, la irrupción devastadora de lo desconocido, de lo irracional y

---

47 Id., pág. 47.

48 Id., pág. 104.

49 Id., pág. 195.

50 Op. cit., tomo II, pág. 74.

51 Id., pág. 222.

52 Id., pág. 54.

de lo mortal. Lasthénie no conoce a su amante, Brassard no media ni una sola palabra con su compañera, el amor de Mme de Scudemor y sus deseos físicos duran el tiempo de su luna de miel y del nacimiento de su hija. Sólo se establece un único ejemplo de intercambio sexual equilibrado: Hauteclair y Savigny, pero ¡a qué precio! El sexo es insurrección contra toda norma, se erige una provocadora invitación a probar las delicias de la traición, pues la sexualidad, lejos de ser ignorada, es vivida según un aspecto ambiguo de fascinación y de repulsa. Barbey imaginaba la destrucción de la sexualidad en sí, Barbe de Percy se expresa en estos términos:

«Toutes les recluses de cette espèce de couvent de guerre (filles royalistes qui se rassemblaient au château de Touffedelys) l'intéressaient (Des Touches) fort peu, quoiqu'elles fussent la plupart fort dignes d'être aimées, même par des héros! [...]. Et, d'ailleurs, je ne parle pas pour moi, Barbe-Pétronille de Percy, qui n'ai jamais été une femme que sur les fonts de mon baptême, et qui, hors de là, ne fus toute ma vie qu'un assez brave laideron, dont la laideur n'avait pas plus de sexe que la beauté du chevalier Des Touches n'en avait!»<sup>53</sup>

Otro personaje ejemplar es Aimée de Spens, que encarna el tema de la destrucción de la sexualidad. Barbey acentúa las características que sugieren la afinidad de Aimée con la muerte: «Ah! Aimée de Spens, c'est une tombe, mais une tombe sous une plate-bande de muguets calmes!»<sup>54</sup> Pero, a pesar de esta similitud aparente con la muerte, parece feliz y complaciente de ser lo que es. En relación con la muerte de su novio, Barbe señala con respeto a Aimée de Spens: «Tout est enterré dans ce cœur avec son amour!»<sup>55</sup> Finalmente, se entierra como un ser sexual, cambiando su vestido de novia por el sudario de su novio:

«[...] Aimée] devait mourir sous les bandeaux blancs et noirs de la virginité et du veuvage, ces doubles bandelettes des grandes victimes! Aimée de Spens avait perdu son fiancé au moment où, devenue pauvre par le fait de la spoliation révolutionnaire, elle cousait elle-même sa modeste robe de noces de ses mains féodales; et même on ajoutait tout bas qu'elle avait fait de cette robe inachevée et inutile le suaire de son malheureux fiancé... Depuis ce temps-là, et il y avait longtemps, le monde intime au sein duquel elle vivait l'appelait souvent la Vierge-Veuve, et ce nom exprimait bien, dans ses deux nuances, sa destinée»<sup>56</sup>.

Aimée, la «Vierge-Veuve», nunca ha vivido la experiencia sexual como virgen, y sobrepasa la experiencia sexual como viuda. Otra «Vierge-Veuve» es Bernardine de Lieusaint, de *Un Prêtre Marié*, que se casa formalmente con Néel:

---

53 Op. cit., tomo I, págs. 782-783.

54 Id., pág. 785.

55 Id., pág. 785.

56 Id., pág. 769.

«Veuve sans cesser d'être vierge, elle prit le voile aux carmélites de Valognes sous le nom de *Sœur Calixte*, par un touchant sentiment de reconnaissance pour l'être angélique qui avait voulu la faire heureuse»<sup>57</sup>.

Todos los personajes masculinos como Mesnilgrand, Ryno, Allan, Brassard, Tressignies... se pierden en la voluptuosidad, esta alienación del alma en la carne, Barbey no teme exponerla en sus relatos.

En la primera visita de Tressignies a la duquesa de Sierra-Leona, la descripción de la habitación de la mujer pública, con su cama, su canapé, sus espejos, sus tapices y sus pieles de animales, en una «atmosphère tiède [...] où l'énergie des hommes devait se dissoudre à la troisième respiration...»<sup>58</sup>, confiere una clara muestra de los actos libidinosos que se experimentaba en esa habitación. Tressignies prueba a la duquesa como un buen «dégustateur de femmes»<sup>59</sup>, que, sosteniéndola entre sus rodillas sobre el canapé, «la détaillait comme un cheval anglais...»<sup>60</sup> La insuficiencia sexual del héroe es por falta de valentía reconociendo que la duquesa es altamente respetable y que, bajo los rasgos de una prostituta, ha vivido sensaciones inéditas.

En *À Un Dîner d'Athées*, el narrador cuenta su primera relación sexual con la Rosalba, curándole sus locas pasiones: «elle m'avait trempé dans le Styx»<sup>61</sup>, como hizo la diosa Tetis con su hijo Aquiles para que fuera invulnerable. Rosalba, la «putain», así es como la llama Rançonnet, por una especie de fatalidad social y psicológica, es un milagro de sensualidad y de ingenuidad, de experiencia y de inocencia, de cultura del placer y de pureza de la naturaleza. Su sobrenombre, la «Púdica», lo mantiene de su única facultad de enrojecer en la desnudez, de saber comportarse en los excesos de los desenfrenos sexuales:

«La Rosalba était pudique comme elle était voluptueuse, et le plus extraordinaire, c'est qu'elle l'était en même temps. Quand elle disait ou faisait des choses les plus... osées, elle avait d'adorables manières de dire «J'ai honte!» [...] Jusque dans la femme vaincue, pâmée, à demi morte, on retrouvait la vierge confuse, avec la grâce toujours fraîche de ses troubles et le charme auroral de ses rougeurs...»<sup>62</sup>

En *Le Rideau Cramoisi*, Albertine, tan elocuente en la intimidad de la habitación por la noche, es al día siguiente «Madame Infante [...]. Son front [...] ne laissait rien passer de la nuit coupable, qui n'y étendait aucune rougeur»<sup>63</sup>. Albertine, considerada libertina, se desplaza a otra habitación con la finalidad de descargar sus tensiones libidinosas; irascible de amor, el placer sexual llena su vida. Toma todas las precauciones posibles con el fin de evitar el más mínimo ruido cuando abre y cierra la puerta: «la porte fermée et l'oreille contre, elle

---

57 Id., pág. 1223.

58 Op. cit., tomo II, pág. 236.

59 Id., pág. 237.

60 Id., pág. 238.

61 Id., pág. 217.

62 Id., págs. 211-212.

63 Id., pág. 48.

écouta si un autre bruit, qui aurait été plus inquiétant et plus terrible, ne répondait pas à celui-là...»<sup>64</sup> Su único medio de comunicación es el orgasmo y lo advertimos en un acto de masturbación que el protagonista inicia con los pies:

«Quand elle venait ainsi, ma première caresse, mon premier mouvement d’amour était pour ses pieds, ses pieds qui n’avaient plus alors leurs brodequins verts [...]. Je savais le moyen de les tiédir et d’y mettre du rose et du vermillon, à ces pieds pâles et froid»<sup>65</sup>.

Por el exceso de tanta actividad sexual, la impotencia de Brassard se manifiesta cuando revela: «Ma colonne vertébrale se rondit en une fange glacée, et je voulus lutter – mais en vain – contre cette déshonorante sensation...»<sup>66</sup> Esta mujer busca simplemente el regocijo de un placer físico, de ahí que la relación entre los dos jóvenes quede desprovista de sentimiento, de ternura. Brassard se siente amenazado en su virilidad, angustiado por la idea de no estar a la altura de las circunstancias, por ello, se compromete a consumir estos actos: «Elle [...] fut aussi violente que moi, et je vous jure que je l’étais!»<sup>67</sup> Alberte encuentra la muerte en el momento más álgido del placer sexual, pero el héroe, acostumbrado a los pasmos de la joven, sigue con su actividad sexual:

«J’avais l’expérience des spasmes voluptueux d’Alberte, et quand ils la prenaient, ils n’interrompaient pas ses caresses [...]. Mais mon expérience fut trompée. Je la regardai comme elle était [...] ni les yeux ne revinrent, ni les dents ne se desserrèrent... Le froid des pieds d’Alberte était monté jusque dans ses lèvres et sous les miennes...»<sup>68</sup>

Brassard constata que Alberte está muerta cuando entreve las consecuencias nefastas de su actividad genital. Los espasmos voluptuosos son desvanecimientos, el sujeto advierte «la foudre qui l’avait frappée la ressusciterait en la refrappant...»<sup>69</sup>, o sea, que la obsesión del placer la aniquila y la reanima, lo que le quita la vida, se la devuelve. Tal es la confusión que se desarrolla en esta relación carnal finalizada en el horror de una muerte súbita, que envenena los placeres del libertino Brassard que, para reanimarla, duda entre actos médicos y actos amorosos.

Allan, en *Ce qui ne meurt pas*, responde a los deseos de Camille, cuyas mordeduras no deben ser delatadas: «Elle, les yeux mi-clos et toute pâmée, la tête en saillie sur l’oreiller tiédi de ses souffles, livrait les merveilleuses touffes de ses épaules à respirer à Allan comme des gerbes de fleurs enivrantes [...]. Le cruel les mordit plus d’une fois avec la rage des désirs

---

64 Id., pág. 44.

65 Id., págs. 50-51.

66 Id., pág. 52. Escena similar la descubrimos en *À Un Dîner d’Athées*, cuando a Mesnilgrand, por sus excesos sexuales, le tienen que quemar la columna vertebral.

67 Id., pág. 45.

68 Id., pág. 51.

69 Id., pág. 51.

trompés... [...] et, le lendemain, Camille ne devait y voir que la trace d'une nuit de volupté et d'amour»<sup>70</sup>. De joven, Mme de Scudemor «[...] avait soif d'amour et [...elle] en manquait»<sup>71</sup>, y ante los actos libidinosos, se muestra receptiva a los encantos de Olive: «[...] en une heure de temps il fut mon maître»<sup>72</sup>.

En *Le Bonheur dans le Crime*, asistimos, con emoción, a una escena de amor entre Hauteclair y Serlon, en la que figuran todos los detalles necesarios, bien para mostrarnos a la pareja medio desnuda, bien para oír sus abrazos:

«[...] ils formèrent à eux deux ce fameux et voluptueux groupe de Canova qui est dans toutes les mémoires, et ils restèrent ainsi sculptés bouche à bouche le temps, ma foi, de boire, sans s'interrompre et sans se reprendre, au moins une bouteille de baisers! Cela dura bien soixante pulsations comptées à ce pouls qui allait plus vite qu'à présent, et que le spectacle fit aller plus vite encore...»<sup>73</sup>

Los misterios eróticos de la pareja se desarrollan por la noche, y el doctor los sorprende cuando intercambian unos toques de espada en una representación sexual, constituyendo la forma más exaltadora de su relación amorosa:

«J'avais arrêté mon cheval sur le bord du bois, écoutant leur engagement qui paraissait très vif, intéressé par cet assaut d'armes entre amants qui s'étaient aimés les armes à la main et qui continuaient de s'aimer ainsi»<sup>74</sup>.

Existe en esta escena una cierta provocación de la virilidad: las armas están estrechamente unidas en los desenlaces sexuales, la espada se convierte en un evidente sustituto. Los amantes no se diferencian ni en su vestimenta ni en sus posiciones respectivas, el espía, Terty, no duda en que los dos amantes tienen relaciones sexuales: «En voyant ces caresses et cette intimité qui me révélaient tout, j'en tirais, en médecin, les conséquences»<sup>75</sup>.

En *Un Prêtre Marié*, Néel se muere de ganas por coger a Calixte por la cintura, ciertas escenas desvelan desenfrenos sexuales entre ambos protagonistas:

«Et ce cri poussé, il s'arrêta... comme l'homme qui frappe s'arrête au premier sang qu'il fait jaillir! Il avait fait jaillir celui de la pudeur jusque dans ces joues pâles et changeantes, jusque sous ce bandeau écarlate, moins rouge que ce qu'on voyait de ce front! Au dernier mot de Néel, Calixte – soudainement et sans transition – s'était comme illuminée de rougeur!»<sup>76</sup>

---

70 Id., pág. 625.

71 Id., pág. 431.

72 Id., pág. 434.

73 Id., pág. 113.

74 Id., pág. 112.

75 Id., pág. 113.

76 Op. cit., tomo I, pág. 991.

Los verbos «frapper», «jaillir» ofrecen connotaciones de placer, y «le cri poussé» de Néel revela el grito del orgasmo. Cuando hablamos de deseo no se puede perder de vista este sentimiento interpretado como deseo prohibido y, en esta prohibición del deseo, se sitúa también Aimée de Spens.

En *L'Ensorcelée*, los libertinos de Haut-Mesnil satisfacían sus deseos con Dilaide Malgy: «Elle fut une des plus folles de ces folles qui livrèrent leur vertu à Sang-d'Aiglon de Haut-Mesnil et à ses abominables compagnons»<sup>77</sup>, saciándose sexualmente a pesar del estado moribundo de la enferma, y la metáfora con el campanario no puede ser más explícita:

«[...] sa maladie, sa maigreur, sa langueur [...] rien n'arrêta les forcenés dont elle était entourée. Ils aimaient, disaient-ils, à monter dans le clocher quand il brûle! et ils se passaient de main en main cette mourante, dont chacun prenait sa bouchée»<sup>78</sup>.

En su juventud, Barbey escribió *Léa*, la incultura de la heroína, su sensibilidad atrofiada, su belleza que se marchita son para Réginald un misterio. Se enamora de ella y su amor se convierte en devorador en tanto y en cuanto amar a una persona enferma implica el deseo de convertirla en un objeto inofensivo sexualmente. En la oscuridad de la noche, y sentados en un banco del jardín, Réginald aprovecha para besar y acariciar a su víctima. El principal interés de esta novela es el sentimiento confuso sobre el cual se organiza; la enferma Léa carece de gracia y de espíritu, y Réginald acababa de pasar tres años al lado de Italianas «dont l'amour de lave est, dit-on, un Styx que rend invulnérable à toutes les voluptés molles et tièdes trouvées dans d'autres bras que les leurs»<sup>79</sup>. La pequeña heroína, de dieciséis años, no conocerá jamás los placeres que una joven de su edad tiene que vivir, la atracción reside precisamente en su marchitamiento superando las bellas y ardientes italianas, ya que el deseo de Réginald quema irresistiblemente sus sentidos a medida que Léa se aproxima al final de sus días:

«[...] cette mourante dont il touchait le vêtement, le brûlait comme la plus ardente des femmes. Il n'y avait pas de bayadère aux bords du Gange, pas d'odalisque dans les baignoires de Stamboul, il n'y aurait point eu de bacchante nue dont l'étreinte eût fait plus bouillonner la moëlle de ses os que le contact, le simple contact de cette main frêle et fiévreuse dont on sentait la moiteur à travers le gant qui la couvrait»<sup>80</sup>.

El protagonista muestra ante esta mujer disminuida «des ardeurs inconnues, des pâmoisons de cœur à défaillir»<sup>81</sup>; es una sensualidad desviada lo que anima al héroe a seducirla; en condiciones normales, jamás la hubiera amado:

---

77 Id., pág. 640.

78 Id., pág. 642.

79 Id., pág. 31.

80 Id., pág. 41.

81 Id., pág. 41.



«Tout plein de passion frissonnante, il avait peur de se hâter dans son audace, - un cri, un geste, un soupir de cette enfant accablée pouvait le trahir. Le trahir! Car il savait bien qu'il faisait mal, mais la nature humaine est si perverse; elle est si lâche, cette nature humaine, que son bonheur furtif devenait plus ébranlant encore du double enivrement du crime et du mystère»<sup>82</sup>.

Los amores entre Vellini y Ryno son narrados sin encubrir nada de su furor, las metáforas relacionadas con el sexo son abundantes: Ryno alude al clítoris en su aseveración: «O escarboucle de ma caverne [...]. Mon beau diamant noir, rentré dans sa gangué. Je t'en ferai sortir, pour contempler nos dix ans de vie entrelacée, dans le sombre miroir de tes feux!»<sup>83</sup> En repetidas ocasiones, la actitud de Vellini es agresiva, su puñal encarna constantemente el instrumento de un peligro que duplica la voluptuosidad, es el aguijón de un deseo exasperado por la inseguridad. Cada vez que lo coge, el corazón del héroe palpita de una felicidad horrorosa: «Elle se suspendit à mon cou; et comme elle tenait à la main le poignard de sa chevelure, la lame nue, par la pose de son bras ramené se trouva naturellement couchée sur mon cœur»<sup>84</sup>.

Existe una toma de conciencia de la sexualidad como riesgo capital, un deseo que hiere, que mata; en definitiva, el sexo como un duelo cruel en el que se narra todas las violencias, todos los desenfrenos de la pasión amorosa. La voluptuosidad más frenética une a la pareja adúltera; de hecho, Ryno cuenta a la marquesa de Flers los placeres que vive con la Española, las calenturientas turbulencias que se desatan entre ambos. El exceso de esta pasión consiste en la locura de los sentidos en los que están inmersos los amantes, el protagonista describe esta desproporción en estos términos: «elle bondissait dans mes bras, et c'était avec les mouvements des tigresses amoureuses qu'elle se roulait sur mes tapis en m'y entraînant avec elle»<sup>85</sup>. Barbey sugiere este tipo de escenas delirantes teniendo en cuenta que ciertos aspectos eran temerarios en el siglo pasado y que horrorizaban a todo el mundo.

Ciertos encuentros se desarrollan en la naturaleza, lo que seduce al héroe con respecto a su amante es el amor físico y salvaje: «Malgré le froid de la grotte, une chaleur moite, subtile énervante, l'enveloppa en le pénétrant. Venait-elle des genoux qui servaient d'oreiller à sa tête accablée? Il ne le savait pas; il ne se le demandait pas; mais il souffrait moins, le corps sur les genoux de cette femme dont l'âme ne ressemblait pas à une autre âme»<sup>86</sup>. Las calificaciones «subtile» y «énervante» sugieren una excitación sexual por un estímulo olfativo que provoca la fusión de los dos amantes: «Et comme elle lui en avait versé les arômes dans ses intangibles caresses, elle lui en versa bientôt l'essence dans ces étreintes qui fondent deux corps comme deux liquides qui se pénètrent»<sup>87</sup>. La postura que adopta la cabeza de Ryno situada a la altura del sexo femenino y la posición separada de las piernas de su amante indican un deseo de penetración:

---

82 Id., pág. 42.

83 Id., pág. 495.

84 Id., pág. 326.

85 Id., pág. 301.

86 Id., pág. 504.

87 Id., pág. 505.

«La tête brune de Ryno était placée plus bas que le sein de l'Espagnole qui jouait d'une main avec son miroir. Était-ce le bras de cette femme qui liait ainsi le cou de Ryno? ou, car, c'était bien blanc pour son bras, sa svelte jambe souplement passée au-dessus des épaules de son amant, couché vers elle?»<sup>88</sup>

Esta escena no se desarrolla en una cama sino sobre «plusieurs gerbes de paille de froment et de colza»<sup>89</sup>, pero uno de los mejores lugares descritos en la tentativa de penetración es la cueva del «Tombeau du Diable».

Algunos personajes recurren a la masturbación para saciar su apetito sexual, actividad que practica el marido de Vellini: «[...] sir Réginald Annesley, livré à son goût effréné pour le jeu, passait ses nuits dans les tripots et ne rentrait guères à l'hôtel que le matin. C'était à cette heure aussi que les bras enlacés se dénouaient»<sup>90</sup>. También se masturba Ryno, le aporta más satisfacción que el amor conyugal, considerando que Hermangarde es un estorbo para el sujeto:

«Ni les baisers, ni les caresses d'Hermangarde, ni les abandons de la plus moelleuse intimité, rien n'abattit ces tourbillons de souvenirs qui se mirent à rouler en moi, comme une trombe d'eau qui tourne dans un gouffre»<sup>91</sup>.

Pero, otras veces, es la heroína la que ejerce este acto para calmar sus ansias:

«La vue attachée à la sienne, comme deux courants qui plongent l'un dans l'autre; magnétisé par ces doigts qui promenaient leur toucher à la racine de ses cheveux, Marigny sentit bientôt ses nerfs agacés se détendre, et tout son être s'en aller dans une torpeur indicible. Des lueurs bleues, comme les vibrations de la lumière des étoiles, jouèrent devant ses yeux alanguis, comme si elles fussent tombées des regards fascinants de Vellini. Des sons vagues tintèrent dans sa tête et dans ses oreilles, comme s'il eût perçu à travers le silence les oscillations de l'éther»<sup>92</sup>.

De estas caricias, Ryno queda totalmente absorto: «Ryno, presque évanoui sous des sensations qui semblaient lui avoir enlevé son âme sans le faire souffrir, reprit le sentiment de l'existence au contact de quelque chose d'humide et de chaud, qui coula sur son front et sur ses lèvres, et que l'air de la grotte froidit et sécha... Ils étaient comme perdus dans cette obscurité profonde»<sup>93</sup>.

Todos los esfuerzos de Ryno para escapar al onanismo son inútiles, los sueños permanecen implacables:

---

88 Id., págs. 475-476.

89 Id., pág. 467.

90 Id., pág. 302.

91 Id., pág. 513.

92 Id., pág. 504.

93 Id., pág. 505.

«Je luttai contre elles comme le guerrier du Tasse lutte contre les fantômes de la forêt enchantée [...]. Comme si la volonté la plus énergique avait quelque prise sur une chose qui fait autant partie de notre être que d'avoir vécu déjà [...] Mais ce qui fut, peut-on l'empêcher d'avoir été!»<sup>94</sup>

El espacio determina a Lathénie, en *Une Histoire sans Nom*, pasa muchas horas de su infancia en esa inmensa escalera, lugar donde el padre Riculf la violó. Mme de Ferjol desconoce las circunstancias por las que su hija ha mantenido involuntariamente relaciones sexuales con Riculf, no gritaba mientras realizaba el coito. En la obra de Barbey, el grito se considera como indispensable en la realización del coito, pues es un acto violento, y se convierte en un elemento necesario y satisfactorio en las relaciones sexuales. La atracción de la parte posterior del cuerpo femenino, el acto sádico que las heroínas sufren y la satisfacción por la violencia son, en definitiva, los elementos fundamentales del coito que Barbey propone.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Toda la temática del miedo al amor, de sus prohibiciones, de sus deberes, florece y borra los sueños de la felicidad. Cualquiera que sea la intensidad del orgasmo entre Tressignies y su prostituta, entre Brassard y su silenciosa Alberte, y los refinados juegos sensuales de Mme de Gesvres; advertimos una constante: el erotismo «aurevillien» está marcado por el dolor y la crueldad. Después de la unión carnal, los amantes se convierten en enemigos y se destruyen; en este contexto de erotismo y de sexualidad, algunos críticos consideran la narrativa de Barbey como libertina. No compartimos esta aseveración: si su obra nos parece actual, es precisamente por haber sabido, mejor que sus contemporáneos, expresar lo que anhelaba relatar.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras consultadas

- BERTHIER, P. 1978. *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz.  
BRIL, J. 1984. *Lilith ou la mère obscure*. Payot, Paris.  
ELIADE, M. 1967. *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, col. Idées, Paris.  
PETIT, J. 1964 y 1966. *Œuvres romanesques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 2 volúmenes.

### Estudios críticos

- BERTHIER, P. 1988. *Les Diaboliques à table*. Société des études romantiques. Actes de Colloques du 16 janvier, Paris, pág. 133.  
BAILBE, J.M. 1987. *Les métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly*. Publications de l'Université de Rouen, págs. 67-84.

- BOUCHER, J.P. 1976. *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly; une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, págs. 154.
- PRAZ, M.1977. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Denoël, Paris.

### Artículos

- CARDONNE-ARLYCK, E. 1984. «Nom, corps, métaphore dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly», *Littérature*, n° 54, Paris, mai, págs. 3-19.
- GILLE, P. 1973. «L'ambivalence chez Barbey d'Aurevilly, structures, figures et genèse», *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n° 8, págs. 39-74.
- LÉCUREUR, M. 1968. «Les personnages féminins dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly», étude dans J. H. Bornecque: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de B. d'A.*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen.
- LEFRANÇOIS, J.J. et PETIT, J. 1967. «Les thèmes physiologiques», *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n° 2, págs. 33-50.
- PEYLET, G. 1990. «Entre la mythologie romantique et la mythologie fin de siècle, le satanisme», *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, págs. 89-100.
- TRANOUEZ, P.1988 «Fascination et narration dans *La Vengeance d'une femme*, de Barbey d'Aurevilly», *École des Lettres*.
1977. «L'asthénique, l'amazone, l'androgyné», *RLM, Barbey d'Aurevilly*, n°10, págs. 85-113.