

## El influjo oculto del marqués de Sade en dos escritores del siglo XIX: Flaubert y Clarín

Paula PRÉNERON VINCHE

Departamento de Filologías Integradas. Área de Filología Francesa  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Ctra. de San Vicente, s/n  
03960 SAN VICENTE DEL RASPEIG Alicante)

En el número 7 de los *"Anales de Filología Francesa"* habíamos empezado el estudio del influjo oculto del marqués de Sade en Flaubert y Clann. Nos habíamos centrado en la vida y en las ideas políticas, religiosas, sociales del marqués. Asimismo habíamos analizado en qué consiste el sadismo, «*aberration épouvantable de la débauche, système monstrueux et antisocial qui révolte la nature*», según leíamos en el diccionario de Boiste. En fin, ya lo sabemos, para Sade y los sádicos el mayor placer, el *summum* del gusto erótico, es el dolor infligido o recibido; un dolor que se produce gracias a las torturas más refinadas, más crueles, que llegan habitualmente hasta la muerte y que pueden culminar con la antropofagia -véanse *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. El Mal está en Sade, el Mal está en los hombres. Flaubert y Clann lo han subrayado. Flaubert, joven lector de Sade, obsesionado por él, tiene muchos puntos comunes con el marqués: epilepsia, exceso de toda clase en sus amores, sus amistades, su trabajo literario -«*les affres du style*»; su desprecio hacia la humanidad, hacia la igualdad; se siente aristócrata como el marqués, aunque él no lo sea, muy superior al resto de la humanidad, y si su estética literaria se aleja de la sadiana, su obra tiene mucho que ver con la intención sadiana: la de desmoralizar la sociedad para ejercer más fácilmente este «*pouvoir sans bornes et de puissance magnifique*». Porque el sadismo consiste en ejercer un poder sin límite sobre la vida humana, poder de vida o muerte, poder absoluto del tirano con el que alguna vez sueña Flaubert. Pero la desmoralización de Flaubert es implícita, al contrario de Sade quien crudamente reitera en su obra la lección desmoralizadora, como lo hace en una de sus novelas, *La Philosophie dans le Boudoir*, que tiene un segundo título muy significativo, *Les Instituteurs immoraux*.

Al contrario de Flaubert, Leopoldo Alas «Clarín» es un moralizador, que constata con horror que los valores morales tradicionales están desapareciendo de la sociedad española de finales del siglo XIX. Clarín acusa mayormente al romanticismo de esta ruptura, pero en *La Regenta* y *Su Único Hijo* la huella del sadismo es patente. A pesar de no mencionar nunca a Sade, el influjo sadiano, aunque oculto, estalla en su escritura, una escritura que condena tajantemente, con los términos más duros, esta ruptura de los valores tradicionales y la caída en la más absoluta depravación.

### Sade y Gustave Flaubert

La obra de Flaubert está en buena parte sumergida en la violencia. Desde sus obras de juventud se advierte en *Gustave* la fascinación por la muerte violenta y el asesinato. Así Jean Bruneau recalca que la elección de ciertos temas históricos por parte del joven *Gustave*, temas en los que surgen continuamente escenas de crueldad y de violencia, conspiraciones políticas o pasionales, revelan ya la tendencia del imaginario flaubertiano en complacerse en «sujets terribles, dans le morbide, le sanglant, dans l'idée et le spectacle de la mort.»<sup>1</sup>

Los títulos de estos cuentos históricos son significativos: *Mort du duc de Guise*, *Dernière scene de la mort de Marguerite de Bourgogne*, *De n muins sur une couronne*, *Un secret de Philippe le Prudent*, *La Peste a Florence*. En todos estos cuentos se entremezclan el amor y la muerte, Y el vocabulario es de circunstancia, desbordante de exceso: los juramentos son «terribles, féroces, furieux, frénétiques»; los vocablos «bourreau, assassin, assassinat, assassiner» son reiterativos, y los asesinatos son descritos con una complacencia sádica. Así la descripción de la muerte del duque de Guise, Flaubert se recrea en mostrar los estiletes, los puñales, las espadas, se complace en describir con toda minuciosidad el puñal que se hunde en la garganta del duque, la espada que se hincan en sus riñones, el estilete que se clava en su espalda. Luego Flaubert se deleita en mostrar el cadáver mutilado, con sus llagas abiertas, y pronto frío como el mármol. Sólo faltaba el último detalle macabro; *Gustave* lo añade: una patada en la cabeza y el esputo que lanza el rey al rostro de su víctima. Muerte mezclada con amores prohibidos... ¡Sade no está lejos! Como no lo está en *La dernière scene de la mort de Marguerite de Bourgogne*, cuento en el que *Marguerite*, ayudada por sus cuñadas, hace secuestrar por las calles de París a mozos jóvenes que ordenaban llevar al famoso "hôtel de Nesle"<sup>2</sup>. Aquí el imaginario de *Gustave* se inflama con las «orgías infames», las «orgías sangrientas», las «noches sangrientas», los «sueños de sangre\*», las «huellas de sangre en las paredes», las cabezas que rebotan «sobre el pavimento sangriento»... Sade obsesiona ya a *Gustave*...

En fin, no podemos no mencionar la elección por parte de *Gustave* de un episodio histórico cuyo título es *De n muins sur une couronne*. Y si lo mencionamos

---

<sup>1</sup> Flaubert, G., *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, Préface de Jean Bruneau (Coll. L'Intégrale), 1964.

<sup>2</sup> Se está rodando en Francia una película sobre este hecho histórico que, según Bruneau, podría no ser más que una leyenda. Notemos que Alexandre Dumas había escrito en 1832 un melodrama sobre este tema, *La Tour de Nesle*, y que *Gustave* lo había leído en julio-agosto de 1835.

muy especialmente es porque este episodio había sido escogido nada menos que por el Marqués de Sade, que escribió sobre el mismo tema una novela histórica intitulada *L'Histoire secreta d'Isabelle de Baviere*<sup>3</sup>. ¿Había leído Gustave la novela de Sade? Como sea, esta reina era un sueño "sádico" hecho realidad para ambos escritores. Isabel es acusada por Sade de sacrilegio, depravación, adulterio, incesto, infanticidio y asesinatos, y todo ello, escribe Sade, «parecía costarle poco»<sup>4</sup>. Y en su cuento el joven Gustave no ahorra ningún detalle sádico. Leamos un ejemplo:

«(...) elle lui fera trancher la tête devant la porte du Louvre et fera arroser les plantes de son jardin du sang de ce Bourguignon.»<sup>5</sup>

La violencia, la sangre, el asesinato, junto a un erotismo sombno abundan en los cuentos de juventud de Gustave, como abunda en otros cuentos más tardíos, *Saint Julien l'Hospitalier* (1876) y *Hérodias* (1877). Julien goza al matar animales -«l'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer.» Y por la sangre derramada en esta matanza, «le ciel était rouge comme une nappe de sang»<sup>6</sup>, como lo estará después de su pomicidio -«Le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages»<sup>7</sup>.

Salomé ha atraído el interés de escritores, músicos, pintores y escultores -en el Salón de 1876, Gustave Moreau expone un cuadro con el título de *Salomé*, y Peter Strauss compondrá una ópera inspirándose en la *Salomé* de Oscar Wilde (1894), ilustrada por los dibujos de A. Beardsley. Este personaje atrae asimismo el interés de Flaubert por la crueldad y el "immoralismo" de este personaje próximo al poder. No obstante el escritor francés no otorga el protagonismo principal a Salomé sino a su madre, Hérodias, de aquí el título del cuento *Hérodias*. La madre de Salomé es el verdadero motor de la acción y será ella misma quien "ofrecerá" su hija a su segundo marido, Hérodes. Salomé es, pues, puro instrumento de los deseos de poder y venganza de su madre. Flaubert tiñe su cuento con el color púrpura, como lo hizo algunos años antes con *Salammbô* de que hablaremos más tarde porque esta novela alcanza, sin duda, el summum del sadismo en la obra de Flaubert. En *Hérodias* encontramos amores "prohibidos", adulterio, incesto, homosexualidad, y encontramos escenas de crueldad, de violencia, de sangre, que culminan en la descripción de la cabeza cortada del Bautista -Iaokanann.

---

<sup>3</sup> Paris, Gailimard. 1953.

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup> Flaubert, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 52.

<sup>6</sup> *Saint Julien l'Hospitalier* in *Trois Contes*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 69.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 90.

*La Tentation de Saint Antoine* no es una excepción en la obra de Flaubert, en ella surgen asimismo todos los fantasmas sadianos del escritor, el deseo de matar - «idées de meurtre et de sang»<sup>8</sup>, el hombre igualado a las bestias -«c'est comme si j'avais dans l'âme un troupeau de bêtes féroces»<sup>9</sup>, el deseo de una «volupté surhumaine»<sup>10</sup>; incluso aparece la flagelación, que produce placer -«Mais voila qu'un chatouillement me parcourt. Quel supplice! quels délices! ce sont comme des baisers...»<sup>11</sup>. Y sobre todo aparece este temor del monje -y de Flaubert: la no-existencia de Dios, la nada, "le néant", que horroriza al escritor francés y que su "maestro" Sade proclamaba a todo viento: Dios no existe y el hombre es pura materia, es un elemento más de la naturaleza, una naturaleza que permite el mal, que quiere el mal. Recordemos esta máxima sadiana que Flaubert no olvida jamás: «Si le mal est dans la nature, c'est que le mal est nécessaire, c'est qu'elle le veut, c'est qu'elle l'exige». Flaubert está obsesionado por la presencia del mal en el hombre, lo siente en él -«Je conçois tous les vices. Si j'ai de suaves désirs d'amour, j'en ai d'ardents, j'en ai de sanglants, j'en ai d'horribles», pero Flaubert, como su Saint Antoine, añora la presencia de un Creador, de un "algo" tras la muerte, como lo añora Madame Bovary, quien en su agonía, entreve, llena de desesperación, «les ténèbres éternelles comme un épouvantement».

El mal atrae al hombre, un hombre que actúa como un elemento más de la naturaleza, sin ocuparse ni del Bien ni del Mal. Flaubert lo muestra en sus obras de juventud y en algunos de sus cuentos. Esta atracción del mal no falta en la primera *Éducation Sentimentale*: «Jules alla jusqu'au bout, jusqu'à la fin; il passa par la sensualité étroite de Faublas (...) il lui préféra cent fois les monstruosités de *Justine*, cette œuvre belle à force d'horreur, ou le crime vous regarde en face et vous ricane au visage, écartant ses gencives aigües et vous tendant les bras; il descendit dans ces profondeurs ténébreuses de la nature humaine»<sup>12</sup>. Sade era un desmoralizador; Flaubert también se siente un «démoralisateur»<sup>13</sup>, y escribe *Madame Bovary*, una novela por la que es amonestado, porque en esta obra el autor está ausente y no critica ni comenta las acciones de la protagonista. En *Madame Bovary* Flaubert aplica su estética de la impersonalidad<sup>14</sup> mas, en contra de la estética del Marqués de Sade, en

---

<sup>8</sup> *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 39, 43, 54, 60, etc.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>12</sup> *L'Éducation Sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 192.

<sup>13</sup> Flaubert, *Extraits de la Correspondance*, Paris, Seuil, 1963, p. 55.

<sup>14</sup> Sobre la impersonalidad en Flaubert, ver el artículo de Paula Préneron, "Gustave Flaubert ou la disparition d'un auteur coïncé entre la censure et l'autocensure" in *Autor y Texto: Fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 267-277.

contra de la escritura sadiana, que sirve de cátedra a lecciones desmoralizadoras, Flaubert proclama su Ideal: «l'Art ne doit servir de chaire a aucune doctrine sous peine de déchoir, car la morale de l'Art consiste dans sa beauté même<sup>15</sup>». En *Madame Bovary* aplica esta doctrina, su desmoralización es implícita, subterránea, de alguna manera oculta. Notemos que esta estética de la impersonalidad rompía con la escritura tradicional y que por esta ruptura con la tradición, Barthes colocó a Flaubert en la Modernidad<sup>16</sup>.

No obstante *Madame Bovary* no se libra de la violencia que impera en toda la obra de Flaubert; una violencia más sosegada, menos "bestial", pero que Vargas Llosa descubre con toda evidencia: «En *Madame Bovary* la violencia impregna la historia y se manifiesta en muchos planos, desde su forma física del dolor y la sangre -la operación, gangrena y amputación de la pierna de Hippolyte, el envenenamiento de Emma-, o la espiritual rapiña (el mercader Lheureux), del egoísmo y la cobardía (Rodolphe y Léon), o en sus formas sociales de animalización del ser humano por obra del trabajo vil y la explotación...»<sup>17</sup>

Flaubert aborrece a sus contemporáneos, odia la sociedad burguesa que le rodea. Este odio a la sociedad burguesa de su tiempo -«On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre»<sup>18</sup>- puede haberle llevado al deseo de subvertir el orden social burgués -en *Madame Bovary*, pequeño burgués-, de la misma manera que Sade, por venganza y por su «singularidad» erótica, quiso subvertir el orden social burgués -y no tanto el aristocrático que le garantizaba cierta impunidad.

En efecto a Flaubert le repugna la institución familiar, una institución que, en cambio, para la burguesía -como para Clarín, no lo olvidaremos- es el pilar de toda sociedad. Para el escritor normando el matrimonio es una «apostasie» que le aterra. No se quiso casar nunca con ninguna de las numerosas amantes que tuvo a lo largo de su vida, ni con Eulalie Foucaud, una criolla encontrada en uno de sus viajes, ni con Juliet Herbert, la institutriz inglesa de su sobrina Carolina, su amor más duradero, pero muy esporádico<sup>19</sup>, ni con la poetisa Louise Colet, ni con ese sinfín de mujeres que se rindieron al encanto de Gustave quien además, como Sade, se siente fuertemente atraído por la prostitución -la célebre prostituta egipcia Kuchuk-Hânem será responsable de la sífilis que le atormentará toda su vida-; sí, la prostitución complace de veras a Gustave -«c'est peut-être un goût pervers, mais j'aime la prostitution et pour elle-meme,

---

<sup>15</sup> Flaubert, *Extraits de la Correspondance*, op. cit., p. 230.

<sup>16</sup> Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 17.

<sup>17</sup> Vargas Llosa, M., *La orgía perpetua*, op. cit., pp. 23-24.

<sup>18</sup> Flaubert, *Extraits de la Correspondance*, op. cit., 184.

<sup>19</sup> Lottman habla de las citas anuales en agosto o septiembre de Gustave con la ex-institutriz de su sobrina Carolina. *Gustave Flaubert*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 425.

indépendamment de ce qu'il y a en dessous»<sup>20</sup>, y escribirá a Turgueniev que las perversiones sexuales «le ayudan a soportar la existencia»<sup>21</sup>. Fijémonos asimismo en esta confesión -brutal- de Flaubert a sus amigos Goncourt, confesión muy sádica, que marca igualmente el mismo desprecio que sentía Sade hacia las que llamaba «viles criaturas»:

«Cuando era joven, mi vanidad era tal que cuando iba al burdel con mis amigos, elegía a la más fea y me empeñaba en f... la delante de todo el mundo sin apagar mi puro. No me divertía nada, pero lo hacía para la galería.,”

Y fijémonos en particular en este «elegía a la más fea», porque converge con la idea que tenía Sade sobre la belleza. La noción de belleza era para el marqués, como lo señala Annie Le Brun «un choix esthétique du général, (qui) s'oppose à tous égards au principe de délicatesse exaltant la singularité»<sup>23</sup>. Esta «singularité» consiste, como sabemos, en sentir mayor placer cuanto más feo es el objeto -la persona- poseído. Recordemos un ejemplo de lo que llama Le Brun «cette préciosité érotique qui transfigure les goûts reconnus pour les plus répugnants en luxueuses fêtes des sens»:

«tandis que les objets de la plus grande beauté et de la plus extreme fraîcheur sont là sous leurs yeux, prêts à satisfaire leurs plus légers désirs, c'est avec ce que la nature et le crime ont déshonoré, ont flétri, c'est avec l'objet le plus sale et le plus dégoûtant que nos deux paillards en extase vont goûter les plus délicieux plaisirs.»<sup>24</sup>

Cierto, Flaubert confesará más tarde a los Goncourt que no se divertía nada, pero en este alarde de escoger a la más fea, está, no lo podemos dudar, el influjo de sus lecturas sadianas, su obsesión y su fascinación por el «Vieux», fascinación que le impulsa, le empuja a subvertir los gustos reconocidos por todos.

Sabemos que si Sade opina que la mujer no está hecha para concebir, sino principalmente para ser un objeto de placer para el varón, Flaubert se niega a tener hijos y se horroriza con la sola idea de tener un hijo: «L'idée de donner le jour a quelqu'un me fait horreur: je me maudirais si j'étais père. Un fils de moi! Oh non,

---

<sup>20</sup> Flaubert, *Extraits de la Correspondance*, op. cit., p. 120.

<sup>21</sup> Flauben-Turgueniev, *Correspondance*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 36.

<sup>22</sup> Troyat, H., *Flaubert*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 226-227.

<sup>23</sup> Le Brun, A., *Soudain un bloc d'abîme*, Paris, Gailimard, 1986, p. 147.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 146.

non, non!», escribe a su amante Louise Colet -que cree estar embarazada- en carta del 11 de diciembre de 1852<sup>25</sup>.

Flaubert, pues, no está de acuerdo con los valores tradicionales de la burguesía, y no los acata en su vida privada. Tampoco acepta la austeridad, otra virtud burguesa, llevando una vida de libertinaje propia sin duda de la clase más privilegiada, de la aristocracia que admira y con la que se siente en perfecta armonía. Por ello, aunque no lo muestre explícitamente, y so pretexto de mostrar la realidad, Flaubert, en *Madame Bovary*, arremete contra la ideología burguesa, emprende una labor de zapa que, a pesar de su deseo de ocultación, sus contemporáneos descubren inmediatamente.

**Madame Bovary:** la subversión de los valores burgueses

Efectivamente en *Madame Bovary* encontramos este trabajo de desideologización en la manera que tiene Flaubert de presentar a los personajes. En esta novela todos los pequeño-burgueses son presentados por el narrador o como personas mediocres - Charles Bovary-, o ridículas -Bournisien, Homais<sup>26</sup>, Mme Homais-, o malvadas. Homais lo es también, pero en particular lo es Lheureux, un Lheureux (¡apellido muy significativo!) que empuja a Emma Bovary a comprar y comprar, endeudándose, que no tendrá piedad de ella, llevándola ante la justicia y ... al suicidio. Flaubert añade a este personaje malvado el burgués por excelencia, el notario Guillaumin, que participa de negocios turbios y que quiere poseer a Emma a cambio del dinero que ésta le pide. En cuanto al pueblo, es representado por las criadas de Emma, Nastasie y Félicité, y por la nodriza de Berthe, todas aprovechadas, particularmente Félicité quien, tras la muerte de Emma, escapa de casa de Charles llevándose toda su ropa (p.360); y no será la única en robar a Bovary, porque el narrador apunta que efectivamente, entonces «chacun se mit a profiter», llamando implícitamente a todos los pequeño-burgueses de Yonville ladrones.

Sólo la aristocracia es mostrada en todo su esplendor (aunque para los aristócratas, el tiempo también pasa; así vemos al viejo duque de Laverdiere «la serviette nouée dans le dos comme un enfant ... laissant tomber de sa bouche des gounes de sauce\*, en medio de un lujo exuberante, en medio de una vida llena de libertinaje. Lujo y libertinaje que son el sueño de Emma Bovary, lujo y libertinaje propios de la aristocracia y que son evidentemente el modelo que desea seguir la mujer del médico de Yonville ... y Flaubert.

Señalamos ya que a Flaubert no le gusta la economía burguesa, la austeridad propia de la clase media. Añora el lujo, este lujo indispensable para despertar la

---

<sup>25</sup> Cit. por Vargas Llosa in *La orgía perpetua*, op. cit., p. 124.

<sup>26</sup> Ver en particular la escena de la tercera parte de *Madame Bovary*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, cap. IX, pp. 347-348. Todas las citas en esta edición.

voluptuosidad. Como lo afirma Barthes, sin lujo no hay libertinaje<sup>27</sup>. Flaubert, como su Bovary, está totalmente de acuerdo con esta asociación lujo-libertinaje. Lo comprobamos en una carta de agradecimiento que escribe a Turgueniev, porque éste le ha regalado una bata «tan hermosa como la que lleva el Sha de Persia o más bien el Khan de Bojara»:

«Esta vestidura real me sumerge en sueños de absolutismo y lujuria. Me gustaría estar completamente desnudo bajo ella y acoger allí circasianas... Francamente, no podía usted haberme hecho otro regalo mejor.»<sup>28</sup>

«sueños de absolutismo»>>. Conocemos el desdén de Flaubert hacia el pueblo: «C'est peut-être un monstrueux orgueil, mais le diable m'emporte si je ne me sens pas aussi sympathique pour les poux qui rongent un gueux que pour le gueux»<sup>29</sup>. Y Emma Bovary sólo sueña con la aristocracia...

Sabemos que, aunque hija de campesinos, ha sido educada en uno de los conventos más elegantes de Rouen, en las Ursulinas, un convento en el que estudian las hijas de la aristocracia normanda, y en el que lee novelas románticas, repletas de aventuras amorosas; lee a Chateaubriand, Walter Scott, y mira a escondidas aquellos «keepsakes» que algunas de sus compañeras traen al convento y que representan a sultanes, a ladies inglesas «*étalées dans des voitures, glissant au milieu des parcs, ou un lévrier sautait devant l'attelage que conduisaient au trot deux petits postillons en culotte blanche*» (p.73) ... Emma constata en sus lecturas y en los «keepsakes» que sin lujo no hay voluptuosidad, no hay felicidad, y sabe que este lujo es inherente a la aristocracia. Emma Bovary intentará imitar toda su vida esta clase privilegiada. primero en sus vestimentas que, como lo apunta asimismo Barthes, son signo de la casta superior: sus vestidos son de seda y las buenas burguesas de Yonville le reprochan vestir como si fuera una condesa (p.52), y cuando va al teatro a Rouen, yergue el pecho con una desenvoltura de duquesa. Después de la cena-baile a la que les invitó el marqués d'Andivilliers, Emma está rabiosa, porque su vida sigue siendo opaca, monótona y mediocre, tan mediocre como de costumbre -ese baile fue un paréntesis en su vida de pequeña burguesa. Pero ella se compara ahora con las duquesas que vió allí, y se encuentra muy superior a ellas:

«Est-ce que cette misère durerait toujours? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas? Elle valait bien, cependant, outes celles qui vivaient heureuses! Elle avait vu des duchesses a la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exérait l'injustice de Dieu.» (p.100)

---

<sup>27</sup> Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 23.

<sup>28</sup> Flaubert-Turgueniev, *Correspondance*, op. cit., pp. 228-234.

<sup>29</sup> Flaubert, *Extraits de la Correspondance*, op. cit., p. 120.

En la Vaubyessard Mme Bovary se siente a tal punto integrada entre "le grand monde" que, al ver a algunos campesinos que fisgan a través de las ventanas del salón, recuerda su propia vida en la granja de su padre, poniendo en duda el haberla vivido realmente. Y después de haber estado cenando y bailando con marqueses, condes y vizcondes, Emma despreciará a todos, a Charles naturalmente, y a su padre entre otros, quien, de visita por unos días, fuma en la habitación de su hija y escupe sobre los morillos de la chimenea. Emma llega a despreciar a su padre que, según ella, sólo sabe hablar de terneras, de vacas y de gallinas, y se alegrará de su marcha: «(...) elle referma la porte, quand il fut parti, avec un sentiment de satisfaction qui la surprit elle-même.»

Poco cariño siente Emma hacia su padre y no siente ninguno hacia su suegra, pequeña burguesa, aferrada a los valores tradicionales de su clase, que le reprocha su modo de vida -«C'est une insolente! une évaporée! pire peut-être!» (p.220). Incluso Emma, que riñe constantemente con ella, la odia cordialmente.

Hablábamos del orgullo y del egoísmo de Emma, que llega incluso a ser cruel con su marido y con su hija, cuya llegada al mundo le había llenado de sorpresa: al saber que está embarazada, «Emma, d'abord, sentit un grand étonnement, puis eut envie d'être délivrée» (p. 122). Emma desea liberarse de su hija, como su padre se quiso liberar, «se débarrasser» lo más pronto posible de ella cuando salió del convento. Emma no se ocupará de Berthe, excepto en breves intervalos de «arrepentimiento»; cogidos su tiempo y su atención por sus amantes, Mme Bovary deja a su hija en manos de la criada -«Madame arrivait enfin! A peine si elle embrassait la petite», y su rechazo hacia la niña se hace patente en esta escena en la que Berthe quiere acercarse a su madre. He aquí la reacción violenta de Mme Bovary:

« - Laisse-moi! dit celle-ci en l'écartant avec la main.  
La petite fille bientôt revint plus près encore contre ses genoux (...).  
- Laisse-moi! répéta la jeune femme tout irritée.  
Sa figure épouvanta l'enfant, qui se mit à crier.  
- Eh! laisse-moi donc! fit-elle en la repoussant du coude.  
Berthe alla tomber au pied de la commode, contre la patere de cuivre; elle s'y coupa la joue, le sang sortit...» (p.148)

Llega Charles, le asegura que la niña se ha herido jugando, y se encuentra «bien sone et bien bonne de s'être troublée tout a l'heure pour si peu de chose»; luego va a verla en su cama, la niña ya no solloza aunque se le han quedado dos lagrimones y tiene las pupilas descoloridas y hundidas. La reacción de la madre ante su hija -que nos recuerda, ciertamente en grado menor, la de Eugénie que cree a su madre muerta: «Quoi! il faudrait que je portasse le deuil cet été, moi qui ai fait faire de si jolies robes»- es ésta:

«- C'est une chose étrange (...), comme cette enfant est laide!..»

Flaubert sigue aquí -pero de modo "littéraire"- la lección de Dolmancé a Eugénie: no hay nada más ilusorio que los sentimientos del padre o de la madre hacia sus hijos. La mujer del médico de Yonville así lo siente.

En Madame **Bovary** encontramos, por lo tanto, el rechazo a los hijos y naturalmente el rechazo al marido, buscando en el adulterio mayores felicidades, buscando con avidez, al igual que Sade, el placer que no encontrará en ninguna parte. Emma Bovary rechaza el orden tradicional, Emma Bovary subvierte los valores burgueses en pro de su singularidad, en pro de esta búsqueda del placer, búsqueda terrible y patética que sólo se sacia consigo misma.

Parémonos ahora en Charles y su retrato ya que, como lo señala Annie Le Brun, tiene la misma «*force d'évocation*» que el de un personaje sadiano, Dolbourg. Así lo retrata Sade en su primera aparición:

«Il arriva, quelques minutes avant de servir, une autre espèce d'individu court et carré, l'échine ornée d'un juste-au-corps de drap d'olive, sur lequel régnait, du haut en bas, une broderie large de huit pouces, dont le dessin me parut être celui que Clovis avait sur son manteau royal. Ce petit homme possédait un fort grand pied affublé sur de hauts talons, au moyen desquels s'appuyaient deux jambes énormes. En cherchant à rencontrer sa taille, on ne trouvait qu'un ventre. Désirait-on une idée de sa tête? On n'apercevait qu'une perruque et une cravate, du milieu desquelles s'échappait, de temps à autre, un fausset discordant qui laissait à soupçonner si le gosier dont il émanait, était effectivement celui d'un humain, ou d'une vieille perruche. Ce ridicule mortel, absolument conforme à l'esquisse que j'en trace, se fit annoncer M. Dolbourg...»

Y ahora recordemos el retrato que Flaubert traza de Charles Bovary en su, también, primera aparición en el colegio:

«Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre tris tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous.» (p.37)

Ya vemos que Flaubert, al igual que Sade, describe el peinado, el traje -notemos el «*drap d'olive*» para Dolbourg y el «*drap vert*» para Bovary, misma tela, mismo color-, y los zapatos, toda distancia guardada, particularmente en esto último, ya que el personaje sadiano pertenece a una clase privilegiada y Charles a la campesina, pero la técnica de ambos narradores es la misma. Cuando leemos estos dos retratos, no sabemos exactamente cómo son físicamente los personajes, aunque los detalles que nos dan Sade y Flaubert poseen esta fuerza evocatoria de que habla Annie Le Brun.

Hay dos detalles más del retrato de Charles, que redondean la descripción flaubertiana. El primero no es un detalle físico, sino un objeto que lo va a definir completamente, es su famosa gorra, su «*casquette*» que el autor describe detalladamente

-«**une** de ces pauvres choses, **enfin**, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile»-, y el segundo es su voz, no la voz de un periquito viejo, como la del personaje sadiano, sino una voz «bredouillante», tartamudeante, pero que produce el mismo efecto que la de Dolbourg: un ridículo «mortel», ya que, al oír a Charles, la clase entera estalla a carcajadas (pp.38-39).

Trajes, zapatos, peinados, voz, mismo ridículo... El retrato de Bovary posee puntos comunes con el de Dolbourg; es, sin duda alguna, efecto de «l'irrigation souterraine» del marqués en Gustave Flaubert...

Volvamos a Emma a la que podemos definir como una mujer libertina y liberada, que no duda -más que un momento- en convertirse sucesivamente en la amante de Rodolphe y de Léon (recordemos que para Sade, la mujer, al igual que la perra y la loba debe pertenecer a todos los que la desean: «Il est **certain** que, dans l'état de nature, les femmes naissent vulgivagues, **c'est-à-dire** jouissant des avantages des autre **animaux femelles** et appartenant, **comme elles** et sans aucune exception, a tous les **mâles**»<sup>30</sup>. Ciertamente Mme Bovary no sólo no se arrepiente de tener amantes, sino que se siente orgullosa y felicísima de ello:

« Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» se délectant à cette idée comme a celle d'une autre puberté qui lui serait survenue.» (p. 191)

Bien es verdad que Mme Bovary no está satisfecha sexualmente con su marido que, en sus noches de amor, no le proporciona ni pasión ni éxtasis ni delirio... Charles es un pequeño burgués que respeta a su mujer, a la futura madre de sus hijos, y no piensa siquiera -como casi todos los maridos del siglo XIX- que su mujer esté insatisfecha con su "hombría". Emma no "vibra" en lo que llama Vargas Llosa sus «insuficientes noches de amor». Su primer amante, Rodolphe, un libertino, acostumbrado a seducir a numerosas mujeres, sí la hará vibrar y llegará a pervertirla, a corromperla: «Il jugea toute pudeur **incommode**. Il la traita sans **façon**. Il en fit quelque chose de souple et **corrompu**»<sup>31</sup>, y a tal punto la corrompe que la "ciencia" amorosa de Emma asusta a su segundo amante:

«Il n'osait lui faire des questions; mais, la discernant si expérimentée, elle avait dû passer, se disait-il, par toutes les épreuves de la souffrance et du plaisir. Ce qui le charmait autrefois l'effrayait un peu maintenant.» (p.305)

La crítica ha intentado explicar o justificar la «lubricidad femenil\* de que hace gala Mme Bovary. Claude Digeon habla de sus «extravagances charnelles les plus immondes», Jean-Pierre Richard considera lo que él llama «le manque fondamental de retenue» de Mme Bovary en el amor -«Emma aime comme on dévore»-, «un des aspects

---

<sup>30</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., pp. 235-236.

<sup>31</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p.219.

de la maladie bovaryste», Gengembre escribe que «L'Eros d'Emma s'incame dans un dérèglement de tous les sens»<sup>32</sup>. Flaubert apunta que Emma se complace en su propia voluptuosidad, que le embriaga y que se deja anegar por ella:

«et son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait, ratatinée, comme le duc de Clarence dans son tonneau de malvoisie.»<sup>33</sup>

Entendámoslo, si Flaubert recalca que su alma se hunde, se ahoga y desaparece en esta voluptuosidad embriagadora, es porque quiere indicar al lector -siempre sin comentario, el texto flaubertiano es abierto<sup>34</sup>- que en Emma la materia ha vencido finalmente al alma, al espíritu! Idea naturalmente muy sadiana: sólo somos materia.

Además, Flaubert achaca a la voluptuosidad que impregna a Emma el cambio de sus modales; un cambio provocador -«comme pour narguer le monde»-, un cambio que subvierte los usos y costumbres de la pequeña burguesía, de una "buena" burguesa: sus miradas se vuelven procaces, su conversación más descarada, se pasea con Rodolphe «une cigarette à la bouche», y para colmo, se viste como un hombre -«la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme» (p.219), lo que es para los habitantes de Yonville prueba segura de su mala conducta, de su adulterio. No obstante, la vestimenta de Mme Bovary no tiene por única función la provocación subversiva del orden burgués: ¡abajo la austeridad y la medida!. Posee otra muy relacionada con la que nos muestra Sade en las *Cent vingt journées*, y que Flaubert, buen conocedor de la obra del marqués, ha debido de retener, deslizándola en su *Bovary* de modo inconfesado, «inavoué». Roland Barthes revela esta función en su estudio sobre Sade:

«le vêtement sadien est «fonctionnel», adapté aux devoirs de la luxure: il doit se défaire en une seconde. Une description réunit tous ces traits: celle du vêtement que les messieurs de Silling donnent à leur quatre amants favoris: il s'agit là d'une véritable construction du costume, dont chaque détail est pensé en raison de son spectacle (c'est un petit surtout étroit, leste et dégagé comme un uniforme pmssien) et de sa fonction (culotte ouverte en cœur par-derrière, et qui peut tomber d'un seul coup si on lâche le gros nœud de rubans qui la retient.»<sup>35</sup>

Leamos ahora esta descripción en la novela de Flaubert, y constataremos el influjo oculto de la obra del «Vieux» en el autor de *Madame Bovary*. Emma se reúne

---

<sup>32</sup> Gengembre, G., *Gustave Flaubert-Madame Bovary*, Paris, PUF, 1990, p. 88.

<sup>33</sup> Este duque de Clarence, Jorge de Anjou, era hermano del rey Eduardo IV de Inglaterra a quien traicionó, por ello fue condenado a muerte y encerrado en un tonel de malvasía... Otro episodio histórico, cruel y trágico, que. sorprendentemente, Flaubert recuerda en su novela normanda.

<sup>34</sup> Ver Eco, U., *Obra Abiena*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 65, 66, 83 y 87.

<sup>35</sup> Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 26.

con Léon en el hotel de Boulogne en una de sus citas semanales y, a pesar de las decepciones que le inflige su amante, Emma vuelve a él cada vez más encendida y ávida de su amor:

«Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements.» (p.305)

Ya lo vemos, el traje de los amantes de los señores de Silling cae «d'un seul coup» y la ropa de Emma cae «d'un seul geste». ¡El amor no puede esperar, y las vestimentas deben obedecer a la furia del deseo!

Encontramos otro toque de sadismo en Emma Bovary quien, exasperada por su marido, hace cama separada con él -«Pour ne pas avoir, la nuit, auprès d'elle cet homme étendu qui dormait, elle finit, a force de grimaces, par le reléguer au second étage»-, y sola, en su habitación, se dedica a leer hasta el alba, «des livres extravagants ou il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes» (p.310). Esperma y sangre... La lección sadiana no se olvida fácilmente... Flaubert la inculca incluso en su pequeña burguesa de Yonville. Estas lecturas con escenas de orgías no hacen más que avivar la fiebre de sensualidad que hace presa de Emma desde su adulterio, y la vuelven ansiosa y transida de deseo, poniéndose a soñar con amores principescos, como Flaubert lo hiciera al recibir la bata de Turgueniev -«sueños de absolutismo y lujuria»-.

Mme Bovary, está claro, es una mujer que subvierte el orden burgués, deseando alcanzar el status aristocrático, deseando vivir como lo hace la clase privilegiada: lujo, aventuras amorosas, adulterios, una vida «entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublimes. Por ello en Yonville -este pequeño burgo lluvioso y húmedo a ocho leguas de Rouen- no puede alcanzar la felicidad. Emma sueña constantemente con lugares exóticos, que solos permitirían que su amor florezca en todo su esplendor:

«Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière.» (p.93)

Y aquí tenemos otra característica sadiana. En la obra de Sade, como lo observa también Roland Barthes, los climas son «des opérateurs de luxure»<sup>36</sup>. Ocurre lo mismo en *Madame Bovary*: Emma sueña con climas cálidos que serían los únicos capaces de proporcionarle una voluptuosidad mayor, una felicidad completa. En sus ensoñaciones surgen casi siempre los bosques de limoneros o el olor a azahar, palmeras, playas ... «les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil.» (pp.223-224)

---

<sup>36</sup> Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 21.

En la novela de Flaubert la subversión se extiende a otro pilar de la sociedad burguesa, a la religión. Flaubert, cuya escritura está en los antípodas de la del marqués -al menos en *Madame Bovary*-, ataca la religión de manera mucho más soterrada, pero el ataque y la constatación final de que sólo existe «le néant», la nada, está clara en esta obra.

Ya sabemos que uno de los mayores placeres de Dolmancé era la blasfemia más brutal y el sacrilegio cuando hacía el amor -lo que Barthes denominaba «violence métonymique». Pues encontramos esta misma presencia en la novela de Flaubert, siempre en grado menor y sin comentario. Tenemos un ejemplo breve de esta blasfemia en la escena de seducción entre Rodolphe y Emma. Están en el bosque, ambos saben que su paseo tiene una finalidad, dicho en términos claros, saben que van a hacer el amor. Entran en lo más profundo del bosque, entonces el sol sale de entre las nubes. Con esta simple exclamación del amante al ver salir el sol: «Dieu nous protège!», y con la interrogación ingenua de Emma: «Vous croyez?», aparece aquí esta violencia metonímica de que hablaba Barthes. El sexo -el adulterio- bendecido por Dios.

Señalaremos asimismo el "sacrilegio" cometido por el padre de Charles en la cena que tiene lugar tras el bautismo de Berthe. Se empeña en bautizar a su nieta, echándole un vaso de champán por encima de la cabeza: «Cette dérision du premier des sacrements indigna l'abbé Bournisien». ¿Recordamos la flagelación proporcionada por Sade a Rose Keller el día de Pascuas de Resurrección, flagelación que desencadenó un escándalo público y que fue calificada precisamente de «dérision de la Passion»?

Encontramos también sexo y religión entremezclados en otra escena de seducción; esta vez se trata del segundo amante, Léon, que quiere acabar la conquista de Emma. Notemos que ambos, después de un encuentro fortuito en el teatro de Rouen, encuentro que reaviva su deseo, se dan cita en un lugar muy poco habitual para el amor "humano", una catedral. Pero Léon sabe muy bien que este lugar es el más apropiado para su encuentro amoroso con Mme Bovary, sabe que ella sucumbirá, rendida por la sensualidad que brota allí por doquier: flores que desbordan de los jarrones, luces y sombras, incienso que perfuma la iglesia entera... y disfruta por adelantado de «l'ineffable séduction de la vertu qui succombe». ¡Léon se equipara a Don Juan! A pesar de haber escrito una carta a Léon para romper con él, Emma no se la entrega y como si fuera una marquesa andaluza (opinión de Léon), se pierde, o así lo parece, en sus oraciones. Pero he aquí el sacrilegio, porque el estar en una catedral, un espacio sagrado, no solamente no ayuda a Emma a luchar contra la tentación, sino que le empuja a ceder a ella. Como lo intuía Léon, Emma se deja embriagar por los esplendores del tabernáculo y por el perfume de las flores blancas que le adornan... La catedral se convierte por obra del autor en «un boudoir gigantesque» (p.265), lo que podna recordamos -¿por qué no?- una obra de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*. Notemos que "boudoir", aunque signifique saloncito, tocador o antecámara, es en la tradición literaria el espacio femenino reservado a citas amorosas. «Boudoir», decíamos, de donde salen corriendo Emma y Léon, empujados por un deseo urgente que van a satisfacer inmediatamente en un coche de punto. Subrayemos que esta «baisade», esta

escena de amor responde al ideal del estilo flaubertiano, en la antítesis del sadiano. No contiene ni detalles ni imágenes licenciosas. Esta escena es incluso un escamoteo, pero genial: el autor nos muestra solamente el coche que recorre sin tregua la ciudad de una punta a otra, bamboleándose de acá por allá, y, único signo que confirma que Emma y Léon se están amando en el coche, en un determinado momento, en pleno campo, se ve aparecer por entre las cortinas de tela amarilla una mano "desnuda" que deja caer unos pedacitos de papel: la carta de ruptura que Emma había escrito a Léon.

Nos queda por comentar la escena de la extremaunción. Esta escena escandalizó muy particularmente al procurador Pinard, que la calificó de ultraje a la religión. El procurador reprochaba precisamente a Flaubert haber introducido en esta escena «le mélange du sacré au voluptueux». El procurador tenía razón, Flaubert ya lo había hecho en la escena de la catedral, pero ahora, en el momento de la muerte, esta violencia metonímica se vuelve más chocante. Flaubert muestra a Emma, moribunda, alargando el cuello hacia el crucifijo que le presenta el cura, como si tuviera sed, y,

«collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eut jamais donné.» (p.343)

Para colmo, en ese mismo momento, Flaubert hace alternar los rezos en latín del cura con una canción profana, cantada por un ciego, canción que habla del viento que levanta la enagua de una niña que sueña con el amor... Muerte y sexo, es exactamente lo que se le reprochaba al autor, la sexualización de la muerte, subversión escandalosa que, una vez más, nos recuerda a Sade y la escena de la muerte de Justine: los cuatro libertinos rodean el cadáver de Justine y lo penetran. Recalquemos que, de un modo «tout littéraire», Flaubert hace lo mismo para Charles, un Charles que entra en la habitación en la que yace el cadáver de Emma y que recuerda precisamente en este momento su noche de bodas, el perfume de Emma y su vestido que crujía entre sus brazos «avec un bruit d'étincelles». Ante la muerte, Charles piensa en el placer que le dió este cuerpo ahora sin vida...

La religión no es sólo atacada en esta mezcla sacnlega de lo sexual y lo sagrado, ni tampoco en lo ridículo que resulta el cura de Yonville (ver la escena del capítulo VI de la segunda parte, o en el capítulo VIII de la tercera parte, la disputa entre el boticario y Bournisien), ni siquiera en las imprecaciones de Emma y Charles contra Dios -Emma «exècre l'injustice de Dieu», y Charles, ante la muerte de Emma, «éclata en blasphemes. -Je l'exècre votre Dieu!» (pp. 100 y 347), porque para Flaubert, como para Sade, la religión es un engaño: Dios no existe, sólo somos materia, sólo somos un elemento más, no diferenciado, que conforma la naturaleza. Una naturaleza que cumple con sus funciones, una naturaleza que permite el mal y que no se inmuta ante los sentimientos o las desgracias humanas. En la novela normanda de Flaubert la naturaleza no se contenta con ser indiferente ante los sentimientos experimentados por los hombres, muestra incluso en los momentos más tristes una clara disonancia. Los canticos han verificado esta disonancia. Entre otros, Gonzalo Sobejano, Pierre Danger (que juzga en estos casos la belleza de la naturaleza «incompréhensible et insultante.),

o Vargas Llosa que escribe que es justamente en los momentos de mayor tristeza cuando la naturaleza se empeña en estar particularmente bella y **tranquila**<sup>37</sup>. El día del entierro de Emma es buena pmeba de ello:

«Une brise fraîche soufflait, les seigles et les colzas verdoyaient, des gouttelettes de rosée tremblaient au bord du chemin, sur les haies d'épines. Toutes sortes de bruits joyeux emplissaient l'horizon (...) Le ciel pur était tacheté de nuages roses, des lumignons bleuâtres se rabattaient sur les chaumières couvertes d'iris.»

Cielo azul, flores, ruidos... La naturaleza sigue su curso pase lo que pase. El ser humano, con sus desgracias, no influye para nada en su función inexorable. El ser humano no tiene nada de particular, nace, sufre y muere como todo ser viviente; es sólo materia, un elemento más del universo.

En *Madame Bovary*, por consiguiente, aparece claramente esta conclusión materialista. Notemos además que el personaje de Rodolphe responde a la tesis de Sade, según la cual la vida es «un fluide électrique», refiriéndose a imágenes mecánicas, químicas, eléctricas; pues lo que importa sobremanera al marqués es aprehender la esencia de «l'agent général», capaz de provocar «le choc des atomes voluptueux»; y vemos a Rodolphe usar de su «magnétisme» para seducir a Mme Bovary (lo mismo pasará en *La Regenta*, Mesía se considera «una máquina eléctrica de amor».<sup>38</sup>

A pesar de su materialismo (libertinaje, lujo, consumismo), Emma toda su vida buscó consuelo en la religión. Tanto en el convento, como después de su matrimonio, quiso encontrar en la religión una especie de alienación a la vida mediocre que lleva. Pero Flaubert nos indica que estas aspiraciones, a pesar de todo, ideales, no son más que una ilusión, son absolutamente falsas. Nos lo indica precisamente en el momento final de Emma. Hemos comentado hace poco la felicidad de una Emma moribunda al besar el crucifijo que le presenta el cura; no obstante hay que añadir que, tras oír la canción del ciego, Emma se echa a reír «d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement». Desesperación de Emma en sus últimos minutos de vida, porque ya, en el umbral de la muerte, se da cuenta de que todo ha sido un engaño, que Dios no existe, que las tinieblas, la nada -le néant- son eternas.

Sade lo había escrito, el hombre no tiene alma, el hombre sólo es materia, es un elemento más de la naturaleza, una naturaleza que quiere el mal: «Si le mal est dans

---

<sup>37</sup> Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, op. cit., p. 144. Sobejano, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, p. 134. Danger, J.P., *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 117.

<sup>38</sup> *Madame Bovary*, p.178- *La Regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 177.

la nature, c'est que le mal est nécessaire, c'est qu'elle le veut, c'est qu'elle l'exige». Flaubert está en sintonía con esta **afirmación** y lo demuestra en su novela normanda.

Podemos afirmarlo, la novela más célebre de Flaubert, la novela que le ha valido la gloria literaria, *Madame Bovary*, está "irrigada subterráneamente" con la obra y el pensamiento de Sade. Una irrigación muy soterrada, un influjo oculto e inconfesable, pero, como acabamos de constatarlo, un influjo cierto. En su novela Flaubert, a través de su protagonista femenina, subvierte el orden social, el statu quo impuesto por la burguesía: familia, política, religión están puestas en entredicho; mas, a diferencia del marqués, Flaubert dice todo ello **«sin decirlo»\***, sin un comentario que pueda orientar al lector, lo que escandalizó a sus contemporáneos -¡al contrario, Sade escandalizó a los suyos por decirlo todo!

En *Madame Bovary* hemos hallado un influjo sadiano muy disimulado, muy «littéraire», hemos hallado un «souffle» de sadismo, pero podemos adelantar ya que este «souffle» se convierte en tempestad en su novela cartaginesa. *Salammbô* rebosa crueldad, sangre y amor sacrílego. *Salammbô* ilustra **definitivamente** no sólo la fascinación que sintió Flaubert por Sade -«Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts!» escribía Baudelaire en *La Danse Macabre*-, sino también esa tendencia del imaginario flaubertiano a complacerse en los temas terribles, mórbidos y sangrientos, como lo vimos en sus obras de juventud y en dos de sus cuentos. Cuando termina de escribir su novela cartaginesa, en 1861, Flaubert tiene cuarenta y un años, y esa tendencia suya de su juventud en complacerse en temas sangrientos no ha menguado en absoluto, sino, bien al contrario, llega a su apogeo. Ciertamente, el tema de la novela se prestaba a ello.

### *Salammbô*: los horrores del sadismo

Después de su novela normanda, Flaubert sólo tiene una idea: escribir una obra que le permita evadirse fuera de su tiempo y de su civilización, que le asquea. No puede olvidar el proceso **«Bovary»**, y en cuanto al tema burgués que ha tratado, le ha resultado **repugnante**<sup>39</sup>. Sueña con otra cosa que sena vagamente oriental: será Cartago. ¿Por qué esta elección? Porque para él es una civilización fascinante: tras una era de poderío y riqueza inauditos, Cartago se ha hundido en la nada de la Historia, ha desaparecido totalmente. Este aniquilamiento puro y simple apasiona a Flaubert; para él es la reproducción ideal del movimiento universal: todo pasa, todo desaparece. Y, añadiremos, lo que le interesa por lo menos tanto como este aniquilamiento, esta desaparición de una civilización, es la acumulación **tumultuosa** de razas heteróclitas, de multitudes, de extravagancias, de bullicio y de crueldades innumerables.

Se sabe que Flaubert quiso documentarse **«in situ»** para su novela cartaginesa, que parte hacia África del Norte en abril de 1858, pasa cuatro días en Cartago, se

---

<sup>39</sup> Escribe a Louise Colet el 16 de abril de 1853: «On ne m'y reprendra plus à écrire des choses bourgeoises. La fétidité du fond me fait mal au cœur...». *Extraits de la Correspondance*, op. cit., p. 114.

impregna del ambiente y de los paisajes que desea conocer, ya que de Cartago no queda prácticamente ningún vestigio, sólo ofrece a su mirada montículos arenosos... La documentación arqueológica, todos los detalles que necesita, los sacará de diversos volúmenes y memorias. No vamos a entrar en la polémica que se entabló entre Flaubert, Sainte-Beuve y el arqueólogo Froehner, director de la *Revue contemporaine*, que ponían en duda la «sincérité», la autenticidad de sus estudios sobre esta civilización. En efecto, Flaubert replica que la arqueología le da igual -«Je me moque de l'archéologie!», que lo que le importa sobremanera es el color: «je veux faire quelque chose de pourpre»<sup>40</sup>, es también la armonía: «s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient.»<sup>41</sup>

A pesar de ciertas críticas -Baudelaire matizaba la suya de esta manera: «Beau livre plein de défauts» (p.36), la novela cartaginesa tuvo un éxito inmediato: en dos días se vendió la primera edición -publicada el 24 de noviembre de 1862-, o sea dos mil ejemplares, y un mes después la segunda edición veía la luz con el mismo éxito. ¿A qué fue debido el éxito de *Salammô*? Sin duda a los horrores que allí se encuentran y que despiertan curiosidad y morbo en el lector, pero sin duda también a la armonía resultante del trabajo agotador que se impone el escritor, a esta prosa histórica que se transforma en poema, y asimismo al color púrpura que impregna toda la novela.

Como para su *Bovary*, Flaubert pasa el texto por la prueba del «gueuloir», es decir, recita su novela en voz alta, y no sólo alta; los Goncourt, a quienes Gustave sorprende continuamente, anotan en su *Journal* que éste tiene la manía de representar y declamar «avec fureur son roman a mesure qu'il écrit, s'égosillant tant qu'il épuise de pleines cruches d'eau». Cuando Flaubert les hace una visita poco después, notan que está obsesionado por Sade y que la escena de la batalla que les enseña, evoca para ellos a la vez a Sade y a Chateaubriand, quien en *Les Martyrs* describe una batalla durante la cual el protagonista cristiano termina devorado por fieras.

Sade... El imaginario flaubertiano se inflama lanzándose hacia toda clase de excesos, de barbaries, de lo nunca visto por los pequeños burgueses que le rodean y a quienes quiere "épater". Sí, Flaubert quiere dejar pasmados, asombrados, estupefactos a los burgueses, y también a sus amigos los Goncourt, a quienes invita a una lectura de *Salammô* con estas indicaciones: «1° je commencerai a hurler a 4 heures juste. Donc venez vers trois;

2° A 7 heures, dîner oriental. On vous y servira de la chair humaine, des cervelles de bourgeois et des clitoris de tigresses sautés au beurre de rhinocéros;

3° Après le café, reprise de la guelade punique jusqu'a la crevaison des auditeurs.»

---

<sup>40</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, I (1851-1863), Paris, Fasquelle-Flammarion, 1956, p. 888.

<sup>41</sup> "Compléments et documents" en *Salammô*, Préface de Henri Thomas, introduction et notes de Pierre Moreau, Paris, Gallimard, 1970, pp. 483-507, y en particular, citas pp. 493-494. Todas las citas en esta edición.

En esta novela cartaginesa, no hay ya una «*irrigation souterraine*» sadiana, como la desvelamos en *Madame Bovary*; en *Salammbô* el sadismo desborda por doquier, la sangre lo inunda todo, la violencia es absoluta, el sacrilegio, las orgías y la voluptuosidad mística están onnipresentes, sin olvidar la pederastia y algo nuevo en la obra de Flaubert -que se encuentra en Sade-, la antropofagia.

*Salammbô*, la hija de Hamilcar, es un personaje inventado por el autor, así como la pasión amorosa que siente *Mathô* por ella. *Salammbô* es una virgen pura, enteramente dedicada al culto de la Diosa Tanit, que posee un poderoso influjo sobre ella y que le obsesiona. *Salammbô* confiesa a su esclava estas obsesiones: «*Quelquefois, Taanach, il s'exhale du fond de mon être comme de chaudes bouffées, plus lourdes que les vapeurs d'un volcan. Des voix m'appellent, un globe de feu roule et monte dans ma poitrine, il m'étouffe, je vais mourir; et puis, quelque chose de suave, coulant de mon front jusqu'a mes pieds, passe dans ma chair... c'est une caresse qui m'enveloppe, et je me sens écrasée comme si un dieu s'étendait sur moi.*» (p.102)

¿Recordamos la idea que tuvo Flaubert de un relato egipcio sobre una mujer que quería acostarse con Dios? Esta idea está presente aquí en el deseo de la hija de Hamilcar de sentirse acariciada, amada físicamente por un dios o una diosa. Misticismo sensual, voluptuosidad mística, sacrilegio... No es la primera vez que encontramos entremezclados el sexo y la religión en la obra de Flaubert; y en su novela cartaginesa, la protagonista femenina no es la única en experimentarlo, ya que *Mathô* se enamora de ella no solamente por su belleza, por su pureza, sino también porque la confunde con la diosa: «*et son amour s'en dégageait plus fort.*»

Flaubert mostraba a Mme Bovary besando con ardor «*le corps de l'Homme-Dieu*», ahora muestra a *Salammbô* acariciada y amada por una diosa; la intrincación de lo religioso y sexual resultaba escandalosa y subversiva. Pero ¿qué diremos de la escena de "amor" entre *Salammbô* y su serpiente negra, una verdadera escena de bestialismo, perversión «*inavouée*» e «*inavouable*»? Sin duda, para un «*démoralisateur*» es un deber mostrar todas las perversiones, siguiendo en eso el ejemplo del "maestro" Sade, como lo es mostrar que la moral de las costumbres varía según las culturas, idea que Flaubert ha encontrado naturalmente en su maestro y que *retoma* con sumo gusto.

Notemos que la serpiente, considerada por todos los cartagineses como un fetiche, es un pitón que convive con *Salammbô*, y se pone enfermo después del robo sacrilego del velo sagrado, el *zaimph*, por parte de *Mathô*. El sacerdote convence a *Salammbô* para que vaya a recuperar el *zaimph*, arguyéndole que, recuperado el velo de la diosa, Cartago estaría liberada; pero antes le indica todas las purificaciones y ayunos que debe hacer. Entre las primeras, conocemos con todo detalle una de ellas, celebrada en secreto. Misterio, secreto... no es para menos, pues la escena que se prepara es ciertamente insólita. Primero *Salammbô*, asistida sólo por su esclava Taanach, se purifica con la sangre de un perro negro, degollado por unas mujeres estériles, una noche de invierno, en las minas de un sepulcro. Cuando sale la luna, empiezan a oírse las notas «*trois notes. toujours les mêmes, précipitées, furieuses*» de una cítara y una flauta que acompañan el balanceo de *Salammbô*, que reza y se va

desnudando: «**Salammbô**, avec un balancement de tout son corps, psalmodiait des prières, et ses vêtements, les uns apres les autres, tombaient autour d'elle». Entonces surge el pitón que se alza todo, su cola pegada al suelo, «et ses yeux, plus brillants que des escarboucles, se dardaient sur **Salammbô**». La serpiente desea unirse físicamente a la joven quien, a pesar de su pudor, se presta a semejante monstruosidad, obedeciendo las órdenes del sacerdote. La unión de la virgen y de la bestia es descrita por el narrador:

«le python se rabattit et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. **Salammbô** l'entoura autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux; puis, le prenant a la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents, et, fermant a demi ses yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune (...); il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. **salammbô** haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement.» (p.294)

**Salammbô** cree acostarse con un dios: sacrilegio. Ahora se deja "poseer" por un animal, una bestia... Flaubert en 1840 había leído algunas obras de Sade, no todas, porque entonces afirmaba que el marqués había olvidado dos cosas (o sea dos perversiones): «l'**antropofagie** et les **bêtes féroces**»; ambas cosas están presentes en *Juliette*, que Flaubert leerá más tarde y que, sin duda, impresionan al escritor<sup>42</sup>. No obstante, había ya alguna indicación sobre la última de estas perversiones en *La Philosophie dans le boudoir*. Efectivamente, en el quinto diálogo, intitolado "Les mœurs", después de enseñar las ventajas del adulterio, del incesto, de la sodomía y pederastia, Dolmancé diserta sobre algunas manías que llevan más lejos, que van «jusqu'à caresser des monstres et des animaux», añadiendo: «il n'y aurait pas dans toutes ces fadaises le plus petit inconvénient, parce que la corruption des mœurs, souvent tres utile dans un gouvernement, ne saurait y nuire sous aucun rapport»...

La escena de la serpiente debió impresionar, "épater" a los lectores de *Salammbô*, y quizás, al escribir esta escena, Flaubert recordara la famosa *Femme piquée par un serpent* de su amigo el escultor Clésinger (hoy día en el museo d'Orsay de París). Añadamos que fue Aglaé Sabatier, amiga de Flaubert, quien posó desnuda para Clésinger.

Hay otra escena de amor, esta vez entre **Salammbô** y **Mátho**; esta escena «sous la tente» resulta tal como la deseaba Flaubert: «Il faut que ce soit à la fois cochon, chaste, mystique et réaliste», pero no está exenta de violencia, que aparece en el momento crucial:

---

<sup>42</sup> Así lo refiere Claude Duchet in "Sade dans Flaubert", *Magazine Littéraire*, n°250. p. 40.

-«Mátho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes.»-

y en el deseo sanguinario que se apodera de la joven después del amor:

«Au chevet du lit, un poignard s'étalait sur une table de cyprès; la vue de cette lame luisante l'enflamma d'une envie sanguinaire.»

Pero Mátho despierta, besa sus manos y el puñal cae al suelo. Salammbô ama al ladrón del velo sagrado, ama al enemigo de Cartago. Lo constatamos cuando los cartagineses lo castigan por este robo, haciéndole responsable de todas las desgracias acaecidas desde entonces, haciéndole responsable de la muerte de los cartigineses, hombres, hijos y maridos. Notemos que la descripción del suplicio del libio llena cuatro páginas enteras, descripción en la que la crueldad desborda todos los límites de lo aceptable: se le pincha, un niño le arranca una oreja, una joven le raja la mejilla, se le arranca puñados de pelo, se le llena la cara con inmundicias, se le mete una barra enrojecida por carbones contra sus llagas -«On vit la chair fumer»-; le lanzan gotas de aceite hirviendo, colocan cristales bajo sus pies, le flagelan furiosamente con látigos «en cuir d'hippopotame» (Flaubert desliza siempre el toque de exotismo). Cuando Salammbô llega a ver a Mátho,

«Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine; c'était une longue forme complètement rouge.»

No obstante, este ser que ya ha perdido su apariencia humana, atrae a la hija de Hamilcar quien, a pesar de verle agonizante, lo recuerda haciéndole el amor:

«Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre; elle ne voulait pas qu'il mourût!.»

Nosotros pensamos evidentemente en Charles Bovary ante el cadáver de su mujer, recordando su luna de miel. La muerte sexualizada...

En *Hérodias* Flaubert muestra la cabeza cortada del Bautista, en *Salammbô* Flaubert muestra el corazón de Mátho:

«Un homme s'élança sur le cadavre. Bien qu'il fût sans barbe, il avait à l'épaule le manteau des prêtres de Moloch, et à la ceinture l'espèce de couteau leur servant à dépecer les viandes sacrées et que terminait, au bout du manche, une spatule d'or. D'un seul coup il fendit la poitrine de Mátho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller, et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil.»

Todo ello ocurre el día de las bodas de Salammbô con Narr'Havas, el rey de los Númidas, que ayudó a Hamilcar -y esta boda es su recompensa- en su guerra contra los Mercenarios. Pero Salammbô no puede soportar la muerte de Mátho, y cuando

Narr'Havas, «*éniuré d'orgueil*, passa son bras gauche sous la taille de *Salammbô*, en signe de *possession*», cuando se levanta, una copa en la mano. ésta también se levanta, pero cae inmediatamente, «*la tête en arrière*, par-dessus le dossier du trône, -*blême*, raidie, les *lèvres* ouvertes, - et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'a terre». Lo más sorprendente es la conclusión casi moralizante de Flaubert (¿Por miedo a la censura? ¿Para que le perdonen los horrores que describe?). Es ésta:

«Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.»

Bestialidad -«*les bêtes féroces*»-, amor, sangre, muerte... acabamos de ver una escena singular entre una virgen y una bestia, y acabamos de constatar que no falta sadismo en las relaciones de la protagonista femenina y su amante; y ya que hablamos de sexo, hablaremos de ciertas relaciones que Flaubert describe con detalle, temiendo por ello, como *mencionamos*, que se le acuse de pederasta.

Flaubert habla de las amistades profundas que han surgido entre los Bárbaros, amistades propiciadas por la larga convivencia que tienen que soportar por culpa de la guerra. En efecto, añade el narrador, durante este vagabundeo por toda clase de países, de *cnmenes* y aventuras,

«il s'était formé d'étranges amours, -unions obscènes aussi sérieuses que des mariages, où le plus fon défendait le plus jeune au milieu des batailles, l'aidait à franchir les précipices, épongeait sur son front la sueur des fièvres, volait pour lui de la nourriture; et l'autre, *enfant ramassé au bord d'une route*, puis devenu Mercenaire, payait ce dévouement par mille soins délicats et des complaisances d'épouse.» (p.430)

Antes de la última batalla, intercambian collares, pendientes, regalos que se habían hecho. «*Les freres se contemplaient, les deux mains serrées*, et l'amant faisait a son amant des adieux éternels, debout, en pleurant sur son *épaule*», y cuando el combate se vuelve «*précipité*, terribles,

«parfois deux hommes s'arrêtaient tout sanglants, tombaient dans les bras l'un de l'autre et mouraient en se donnant des baisers.»

Amor y sangre, uniones «*obscenas*», pederastia, estamos en pleno sadismo, y estamos también hundidos en el color púrpura, en el color de la sangre que lo macula, lo inunda todo. En las escenas sangrientas, en las escenas crueles, Flaubert no velará, no ocultará nada; en las escenas de batallas, de muertes, de suplicios o mutilaciones, escribe con un realismo *crudísimo*, escribe, como *Jeanne Bem* lo ha mostrado, con un frenesí frío y una progresión fatal del horror que hace de esta novela «*l'accomplissement d'un projet sadien ou les fantasmés répondent a la violence de l'Histoire.*»<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Bem, J., "Modernité de *Salammbô*", *Littérature*, nº40, 1980.

La novela cartaginesa de Flaubert rebosa sangre, está sumergida en sangre, en oleadas de sangre: sangre de los camellos degollados en sacrificio y que forma verdaderas cascadas rojas (p.281), sangre de los hombres durante el asalto a **Cartago**, hombres a quienes se ahoga con abrigos bañados en sangre (p.361), charcas de sangre en medio de entrañas abiertas y sesos esparcidos por doquier, sangre que tiñe el lago de color púrpura, sangre en las cabelleras colgando de los largos clavos de un rastrillo, o sangre que las tiñe « **comme s'ils fussent sortis d'un bain de pourpre** » (p.431), sangre que provoca el embiste de los elefantes sobre una masa de hombres, sangre que apacigua el dolor, -«La douleur s'apaise avec du **sang**» (máxima sadiana por excelencia), sangre caliente de un perro que se acaba de degollar para reanimar a los caballos... La importancia de la sangre es tal que con ella se sella la alianza entre **Mátho** y **Narr'Havas**:

«Alors on amena un taureau blanc avec une brebis noire, symbole du jour et de la nuit. On les égorga au bord d'une fosse. Quand elle fut pleine de sang ils y plongerent leurs bras. Puis Narr'Havas étala sa main sur la poitrine de **Mátho**, et **Mátho** la sienne sur la poitrine de Narr'Havas. Ils répétèrent ce stigmaté sur la toile de leurs tentes.» (p.159)

Flaubert no se **recata** en hundirse en la sangre, en hundir animales y hombres en tal cantidad de sangre que forma barro con la tierra:

«on apercevait des jambes, des sandales, des bras, des cottes de mailles et des têtes dans leurs casques, maintenues par la mentonnière et qui roulaient comme des boules; des chevelures pendaient aux épines; dans des mares de sang, des éléphants, les entrailles ouvertes, râlaient couchés avec leurs tours; on marchait sur des choses gluantes et il y avait des flaques de boue, bien que la pluie n'eût pas tombé.»

*Salammbô* es una verdadera orgía sangrienta, una permanente orgía sanguinaria, en la que el imaginario flaubertiano se lanza hacia todos los excesos -«**Les vrais artistes sont ceux ou l'art excède**», escribe en 1859-, con todo el furor de que es capaz.

Sumergido en tanta sangre, tanta crueldad, tanta barbarie, el hombre pierde su condición humana -sólo somos materia-, se transforma en animal, en una verdadera fiera; así, estos cartagineses bebedores de **beleño** -«ils se croyaient des **bêtes** féroces et sautaient sur les passants qu'ils **déchiraient**»-, que rugen como tigres, o estos Números que aullan como lobos y huyen como buitres, o estos Bárbaros que saltan sobre los Cartagineses y les muerden el rostro como perros, o el mismo **Mátho** que muge como un toro (p.82)...

Bien es verdad que en el desfiladero de la Hache, surgen animales verdaderos, surgen leones -¿recuerdo de **Chateaubriand**?- tendidos al lado de los cadáveres, confundiendo con ellos, y engulléndolos. Luego llegarán los chacales para terminar los restos. Flaubert muestra con detalle -y suponemos con deleite- el festín del león, pero muestra también con detalle otros festines, que prueban la asimilación que hace

el escritor entre bestias y hombres, porque describe festines... de hombres devorando a hombres. Flaubert temía que le considerasen antropófago; no nos puede extrañar demasiado tras la lectura de esta escena que vamos a transcribir:

«Alors des Garamantes se mirent lentement A rôder tout autour. C'étaient des hommes accoutumés à l'existence des solitudes et qui ne respectaient aucun dieu. Enfin le plus vieux de la troupe fit un signe, et se baissant vers les cadavres, avec leurs couteaux, ils en prirent des lanières; puis, accroupis sur les talons, ils mangeaient (...).

Au milieu de la nuit, quelques-uns de ceux-là se rapprocherent, et, dissimulant leur désir, ils en demandaient une mince bouchée, seulement pour essayer, disaient-ils. De plus hardis survinrent; leur nombre augmenta; ce fut bientôt une foule. Mais presque tous, en sentant cette chair froide au bord des lèvres, laissaient leur main retomber; d'autres, au contraire, la dévoraient avec délices.» (pp.416-417)

Según los hermanos Goncourt, Flaubert estaba obsesionado por Sade, especialmente al escribir su novela cartaginesa. Los creemos, porque si el escritor se ha "contenido" en la descripción de la escena de amor entre **Salammbô** y **Mátho**, ha escrito todo lo demás con exceso, con desmesura, con realismo **crudísimo**, complaciéndose en los detalles sangrientos, complaciéndose en describir las muertes violentas, los suplicios, las mutilaciones, las perversiones (la pederastia, el bestialismo), y **finalmente** ha osado mostrar en pleno siglo XIX, bajo el muy conservador Segundo Imperio, lo que Sade ya había osado mostrar: el hombre, tal una bestia, devorando al hombre.

**Gustave Flaubert** no era un moralista, sólo tuvo intención de describir una época, una cultura ya desaparecida, describirla con un color, una armonía, y ésa fue su **única** moral. Además, Flaubert, al elegir una cultura y una civilización tan ajenas a la suya, quiso mostrar, como lo hizo Sade, que «**l'âme humaine n'est point partout la même**», y que «**la moindre vue sur le monde est là pour prouver le contraire**». Flaubert, que hace esta **afirmación** en respuesta a las críticas de Sainte-Beuve, añade:

«Je crois même avoir été moins dur pour l'humanité dans *Salammbô* que dans *Madame Bovary*. La curiosité, l'amour qui m'a poussé vers des religions et des peuples disparus a quelque chose de moral en soi et de sympathique, il me semble.» (p.494)

Después de haber estudiado un buen número de obras de Flaubert, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que el influjo sadiano es evidente en ellas. Ciertamente, un influjo secreto, no confesado e inconfesable -incluso para su novela cartaginesa, no quiere que Sainte-Beuve sugiera siquiera que es «**un disciple de Sade**»-, pero «**l'irrigation souterraine**» -a veces no tan subterránea o nada subterránea, como acabamos de comprobarlo- es patente, no se puede negar.

Obsesión de Flaubert por Sade, pero también predisposición de Flaubert en complacerse en el exceso, en la muerte, en el asesinato, en la sangre, en el horror.

Flaubert se considera «*démoralisateur*»; efectivamente, toda su obra, sin implicarse él personalmente, apunta hacia esa meta, hacia la subversión de los valores tradicionales que conforman la sociedad burguesa de su tiempo. Y lo mismo hizo Sade en contra de los valores del suyo. Ambos muestran, cada uno con su estilo, que no existe ni el bien ni el mal, y que lo que se considera "el mal" en una cultura, no lo es en otra: todo es, por lo tanto, relativo. Ambos muestran, asimismo, que el hombre es en lo más profundo de su ser "inhumano", semejante a las bestias, un elemento más de la naturaleza, una naturaleza que permite, que quiere el mal. El hombre, para Sade como para Flaubert, es sólo y únicamente materia. ¡Es su Fatalidad!

### LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»: denuncia del sadismo

Si para Flaubert el Arte es «*le Beau avant tout*», si pasa de toda moral, intentando incluso, implícitamente, subvertir las costumbres propias de la cultura de su tiempo, intentando subvertir el statu quo burgués que aborrece, autoproclamándose «*démoralisateur*», Alas, en cambio, declara que él no es «*de los que creen que la belleza, y con ella el arte, son antes que todo, antes que la verdad, antes que la moral*»<sup>44</sup>. El escritor español es, por lo tanto y antes que nada, un defensor de la moral, de la moral tradicional<sup>44</sup>. Y por muy sorprendente que parezca, Alas, al igual que Flaubert, va a intentar subvertir las costumbres propias de la cultura vigente. ¡Pero cuidado! el statu quo vigente en la segunda mitad o finales del siglo XIX, en España, no es, como en Francia, el statu quo burgués -familia, fidelidad de los esposos, hijos, austeridad-, sino el de la aristocracia, una aristocracia que ha abandonado los valores tradicionales -siguiendo en eso el recién ejemplo de la reina Isabel II, una aristocracia hedonista que ha adoptado, entusiásticamente, una moral materialista, muy próxima a la moral sadiana: es la moral del placer y la voluptuosidad. Eso sí, guardando las formas, es decir, ejerciendo la doble moral.

Alas, el moralista Alas, no puede soportar esta desmoralización de la aristocracia, una clase que debe dar el ejemplo a todas las demás, que la imitan sin juzgarla<sup>46</sup>. Alas tampoco puede soportar a otro estamento muy poderoso en la España decimonónica, un estamento aún con mucha influencia sobre toda la sociedad, y que, desde luego, apoya y es apoyado por la aristocracia: es el clero que sigue las costumbres libertinas vigentes, participando alegremente del statu quo impuesto por «*la clase*... Naturalmente, como moralista que es, y como católico, Alas lo critica duramente.

---

<sup>44</sup> Clarín, "Madrid Cómico", 6 de enero de 1900. Cit. in *Clarín, obra olvidada*, selección e introducción de Ramos Gascón, A., Madrid, Júcar, 1973, p. 145.

<sup>45</sup> Para Yvan Lissorgues, entre otros, «*la intencionalidad* literaria (de Clarín) se confunde con la *finelidad ética*». *Estudio Preliminar a Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. de Y. Lissorgues, Anthropos, 1989, p. 33.

<sup>46</sup> Ver Vicens Vives, *Historia de España y América*, t.V, Barcelona, Vicens Vives, 1959, p. 131.

Se ha dicho que Leopoldo Alas, porque juzgaba duramente a los miembros del clero, era ateo y renegaba de la Iglesia católica. Podemos comprobar lo erróneo de esta imputación al leer unas líneas que escribió en 1892:

«Mi *Historia Natural* y mi *Historia Nacional* me atan con cadenas de realidad, dulces cadenas, al amor del catolicismo... como obra humana y como obra española.»<sup>47</sup>

Para condenar las costumbres licenciosas de esta nobleza (y del clero), para condenar su olvido de los valores tradicionales españoles, fundados en la moral católica, Leopoldo Alas concibe una obra en la que denuncia el libertinaje, el materialismo de «la clase», condenándolo con los términos más duros, y frente a esta nobleza que juzga indigna, crea una protagonista que pertenece también a la aristocracia, pero que **disiente** de su statu quo: Ana Ozores, la Regenta, rechaza el libertinaje ambiente, no acepta ser sólo materia, sigue apegada a los valores tradicionales e intenta buscar la felicidad, no en lo material, sino en lo espiritual.

Alas tenía la esperanza de una regeneración tanto de la nobleza -Monarquía inclusive-, como de la Iglesia, por ello denuncia explícitamente la disolución de costumbres en las que rastreademos no pocas huellas sadianas. No hay que olvidarlo, Alas, según la crítica, es uno de los escritores de su tiempo que más ha leído, no sólo obras españolas, sino también obras extranjeras, francesas en particular; sabemos -y dijimos- que la lectura de *Madame Bovary* le había impresionado fuertemente. En *La Regenta*, cita numerosas novelas románticas francesas, además de Pascal y Voltaire y aunque no lo diga ni las nombre, podemos afirmar que, con toda seguridad, Alas ha leído las obras de Sade, lectura inconfesable para el moralista que es, mas es imposible no constatar en la *Regenta* o en *Su Único Hijo* el influjo oculto del marqués de Sade, un influjo «subterráneo» que Alas, horrorizado, constata en la España de su tiempo, un influjo que él saca a la luz -sin darle nombre- para condenarlo de forma tajante.

### ***La Regenta*: condena del libertinaje**

Podríamos afirmar que en *La Regenta*, Clann ha seguido al pie de la letra la teoría sadiana sobre la novela:

«L'homme est sujet à deux faiblesses qui tiennent à son existence, qui la caractérisent. Partout il faut qu'il prie, partout il faut qu'il aime. Et voilà la base de tous les romans.»<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Alas, *Ensayos y Revistas*, Madrid, 1892, pp. 196-197.

<sup>48</sup> Cit. por J.J. Brochier in "Une théorie du roman", *Magazine Littéraire*, nº 284, p. 38.

La estructura de la primera novela larga de Clarín se basa en este vaivén entre los deseos espirituales de su protagonista femenina y sus deseos carnales. Todo el relato se ve condicionado por esta lucha entre lo espiritual y lo material.

Sabemos que la nobleza de Vetusta, a la que Clarín llama «la clase», está empeñada en vencer a esta disidente, está empeñada en vencer sus deseos de virtud, está empeñada en que caiga, como todas, en brazos de un amante para integrarla en su vida libertina. La «clase» vetustense es materialista, aunque unida a la Iglesia que sostiene sus privilegios; si cumple con los preceptos, lo hace mecánicamente, sin pensar en lo que hace, y toda búsqueda auténtica de valores espirituales le repele como le repele la Regenta, dama principal, que se niega a seguir su statu quo, sus costumbres licenciosas; decide entonces tenderle una trampa formidable: encarga nada menos que al don Juan lugareño, don Álvaro Mesía, la conquista de la joya, del «bijou» (en francés en el texto) de Vetusta.

Ciertamente, Ana Ozores destaca por su belleza. Clarín, haciendo gala de su estilo reiterativo y extremista, **abruma** al lector con una formidable acumulación de calificativos sobre esta belleza. *Ana* posee una belleza llena de turgencias y de formas plenas, y el narrador deja que el lector vea el cuerpo de la Regenta, quien a punto de acostarse, deja caer su bata y aparece blanca toda, la cadera «robusta», hundiendo los pies desnudos, «pequeños y rollizos» en una piel de tigre que le había regalado un inglés enamorado de ella en Granada... Pero *Ana* guarda fielmente esta piel de tigre, que relaciona con sus lecturas de la Mitología, con **Baco**, las Bacantes y su sensualidad desenfadada.

El retrato físico de Ana Ozores presenta rasgos de fuerte sensualidad, unida no obstante a rasgos de dulzura o espirituales. Si empleamos este vocablo, es porque Clarín hace varias menciones a través de Mesía, de Frígilis (el amigo íntimo de don Víctor), de Visita (supuesta "amiga" de Ana) y de la propia Ana, a su parecido con un célebre cuadro de Rafael, *La Virgen de la silla*. Si miramos este cuadro, constatamos que los rasgos «espirituales» están plasmados en la cara de la Virgen. Ana posee la misma cara «dulce, apacible», la misma «expresión» o incluso el mismo gesto, cuando «parece que está acariciando a un niño con la barba redonda y pura», pero posee también las mismas «turgencias», la misma «perfección plástica» que ella. Esta *Madonna* puede sorprendernos por su robustez, por sus formas "turgentes" (aunque veladas, se adivinan). Miremos su brazo derecho y sus manos regordetas... Precisamente, Visita, para excitar a Mesía, describe con toda minuciosidad los brazos de *Anita*, sus turgencias, sus encantos velados (p.163).

El retrato de la Regenta, con las mismas características que el cuadro de Rafael, muestra una mezcla de idealidad y de materia. Don Fermín de Pas, su confesor, así lo constata en una de las numerosas visitas que hace a su «amiga del alma», después de una de sus enfermedades; la ve de nuevo

«fresca y rogazante, de formas llenas, fuertes y armoniosas. La dulzura parecía una aureola de Anita. La salud había vuelto, purificada con cierta función de idealidad, al cuerpo de arrogante transtiberina de aquel modelo de *Madonna*.» (p.488)

«Il faut qu'il prie, il faut qu'il aime»... esto apuntaba Sade cuando se refería al ser humano. La creación de la protagonista de la novela de Clarín sigue esta teoría: por un lado, quiere quedarse pura, quiere elevar su espíritu, por otro, su fuerte sensualidad - acabamos de verla plasmada en su retrato-, su libido se rebelan en contra de sus deseos de virtud, deseos difíciles de cumplir, ya que para colmo su marido, el ex Regente de Vetusta, el venerable don Víctor Quintanar, es impotente...

De esta situación conflictiva, de esta obligada represión sexual, surgen las crisis, las enfermedades de la Regenta. Visita describe a don Álvaro Mesía una de estas crisis en la que la materia vence al espíritu:

«(...) Si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que la hacen retorcerse...

- ¿Te acuerdas de aquella Danza de las Bacantes? Pues eso parece, sólo que mucho mejor; una bacante como serían las de verdad, si las hubo allá, en esos países que dicen. Eso parece cuando se retuerce. ¡Cómo se ríe cuando está en el ataque! Tiene los ojos llenos de lágrimas, y en la boca unos pliegues tentadores, y dentro de la monísima garganta suenan unos ruidos, unos ayes, unas quejas subterráneas; parece que allá dentro se lamenta el amor siempre callado y en prisiones, ¡qué sé yo! Suspira de un modo, da unos abrazos a las almohadas! ¡Y se encoge con una pereza! (...).»

Y Visita señala claramente la causa directa de estos ataques:

«Ese estúpido de don Víctor, con sus pájaros y sus comedias, y su Frígilis el de los gallos en injerto, no es un hombre...» (p.163)

Como vemos, a pesar de sus deseos de espiritualidad, **Ana Ozores** es continuamente vencida por la realidad, por la materia. Esto nos recuerda muy especialmente una obra de Sade, ya comentada, la primera versión de *Justine, Les Infortunes de la vertu*. En esta novela Sade hace el inventario de todos los valores respetados en este mundo, muestra su falsedad, y nos hace presenciar, en contra de cada virtud -**Prudence**, Pitié, Piété-, la irrupción brutal de la realidad que Justine quiere negar y que es la del cuerpo, de la materia. Y cuanto más fuerte es el deseo de espiritualidad de Justine, más brutal es la irrupción de la materia. Ya dimos un ejemplo de ello, pero añadiremos otro igualmente muy significativo del pensamiento sadiano, es el episodio del convento. Sabiendo de la existencia de un convento en el que se venera a una virgen milagrosa, «émue du désir d'aller aussitôt implorer quelques secours aux pieds de cette sainte mère de Dieu»<sup>49</sup>, Justine se dirige hacia él, pero resulta que los monjes que allí residen, han montado un verdadero prostíbulo con chicas

---

<sup>49</sup> Sade, *Les Infortunes de la Vertu*, op. cit., pp. 64 y ss.

raptadas o huérfanas, a las que hacen sufrir toda clase de aberraciones. Justine, el mismo día de su llegada, es obligada a participar en las orgías monacales, perdiendo precisamente su virginidad en una de ellas.

¡Cuántos más deseos de virtud, más brutal, más violenta es la irrupción de la realidad, de la materia! Lo mismo le ocurre a la Regenta, aunque Clarín, como lo hacía Flaubert en *Madame Bovary*, lo muestra de un modo «tout littéraire»; no obstante, algunas descripciones referidas a los amores de Mesía, como veremos, llegan a cierta altura sadiana.

Pues bien, la invasión de la materia, del deseo sexual es una constante en medio de los pensamientos más espirituales de Ana Ozores. Hay numerosos ejemplos de ello en la novela de Clarín; he aquí uno de ellos. Tras su primer encuentro con su nuevo confesor, aún entusiasmada por «la elevación espiritual» de don Fermín, Ana prepara su confesión general leyendo un libro devoto. Pero en medio de esta lectura piadosa, «sin saber cómo, sin querer\*», surge la figura de don Álvaro Mesía, en el Teatro Real de Madrid, «envuelto en una capa de embozos grana cantando bajo los balcones de Rosina:

Ecco ridente il ciel...».

Esta fugaz aparición provoca al punto el despertar de la libido de la Regenta, despertar que se traduce con estos signos fisiológicos:

«La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de color.»

Inmediatamente surge el deseo de un hijo, hijo que no puede tener por la impotencia de su esposo, pero que justificaría sus deseos sexuales. La «vaga imagen del rorro» huye, y otra vez se presenta la del «esbelto don Álvaro», esta vez «de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo» (breve referencia al momento histórico). Subrayemos que don Álvaro se presenta en estas fugaces visiones con ropa muy llamativa; es que Mesía es un verdadero maniquí, cuya elegancia provoca la admiración de hombres y mujeres. Ana, como los demás, sólo ve esta elegancia del don Juan, sólo ve su cuerpo, sólo considera su materia... Tras esta segunda aparición, Ana sufre uno de sus ataques nerviosos que se serena con una tila y la presencia de su marido, a quien pregunta si quiere un hijo, besándole en los labios; pero éste, aunque «un poco encarnado», se contenta con depositar un beso en la frente de Ana, y pensando en la partida de caza que le espera de madrugada, se despide de ella - duermen en estancias separadas- con un «¡Buenas noches, tórtola mía!»

Observamos que la presencia física de don Álvaro, «verdadera máquina eléctrica de amor», que echa «chispas», perturba siempre los deseos de espiritualidad de la Regenta y despierta, muy a pesar suyo e incluso en sueños, su libido, lo que ella llama «aquel afán de sus entrañas\*». ¡La realidad del cuerpo, sus necesidades, echan abajo los

deseos de virtud, deseos que resultan vanos ante el empuje de la carne! Esta carne «pisoteada» que «brama» en cuanto puede (p.406). Cuando menciona el deseo sexual, Clarín utiliza el vocabulario de la animalidad, como Sade. ¿Recordamos que el marqués utilizaba el verbo «grumeler» en las *Cent vingt* jours? ¿Y que este verbo, según lo señala Delon, es el grito del jabalí? Clarín utiliza aquí el verbo «bramar» que es también el grito de un animal salvaje... ¡Extraña coincidencia!

Como íbamos diciendo, para la Regenta como para la Justine de Sade, la realidad, que ambas pretenden negar, se encarga de desbaratar todo ideal espiritual, y les prueba una y otra vez que sólo son un elemento más de la naturaleza, les prueba una y otra vez que sólo son materia... Pero ante esta realidad, Ana no quiere rendirse. Para castigar su cuerpo, que la traiciona, Ana, con el sacudidor, con «los zorros» olvidados por su criada, castiga la hermosura «inútil» de su cuerpo, esa carne de raso que el único hombre que tiene derecho a acariciar ni siquiera mira, esa carne que le hace sufrir tentaciones horribles. Ana, desnuda, castiga sin piedad esa carne flaca, «una, dos, diez veces...», pero ¡cuidado! finalmente -conclusión muy sadiana, el dolor se convierte en placer, y la Regenta entra «de un brinco de bacante en su lecho; y más exaltada en su cólera por la frialdad voluptuosa de las sábanas, algo húmedas», muerde «con furor la almohada» (pp.520-521).

Ya dijimos que cuando el narrador menciona el conflicto sexual de Ana, responsabiliza la «carne» de ser la causa de la patología resultante. Carne, un término que rebaja la persona, que equipara el ser humano con el animal. De hecho, Clarín no se contenta con utilizar un vocabulario de la animalidad -la carne pisoteada «brama» en cuanto puede (p.419); la mujer, siempre lúbrica, es llamada «hembra» (p.274) (Sade la llamaba «femelle»)-, sino que además presta una imagen zoomórfica a numerosos personajes, imagen dirigida a su caracterización esperpentizadora, casi siempre física y moral<sup>50</sup>, y sobre todo, imagen zoomórfica que acerca los seres humanos a los animales, que, incluso, les asimila a los animales, ya que para Clarín, el ser humano que niega tener un alma, que niega su espiritualidad, es única y exclusivamente un elemento más de la Naturaleza, es, en suma, igual a la bestia<sup>51</sup>.

Hemos mencionado a dos personajes principales de la novela y los hemos tachado de materialistas, pero no podemos pasar por alto que la sociedad vetustense toda -menos la Regenta que intenta no serlo, pero que finalmente se rendirá-, es igualmente materialista. Es una sociedad que rompe con las costumbres tradicionales españolas, basadas en la familia, la austeridad, la religión. Ya lo vemos, es este orden que Sade quiso subvertir, y lo mismo Flaubert, que consideraba aborrecible este orden que él tachaba de burgués. En la novela de Flaubert eran la aristocracia y Mme Bovary que hacían gala de la subversión de estos valores burgueses, pero los burgueses no rompían con ellos, aferrados a la familia, a la austeridad y, menos algunos liberales (el

---

<sup>50</sup> Beser, S., *Clarín y La Regenta*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 33.

<sup>51</sup> Así don Fermín llega a sentir una «crueldad de fiera». *La Regenta*, op. cit., p. 669.

padre Bovary u Homais), a la religión. En la novela de Clarín la aristocracia ha roto del todo con la tradición basada, de hecho, en los valores de la religión católica, pero no es la única, las restantes clases sociales, burgueses y pueblo, siguen su ejemplo y se sumergen plenamente en el materialismo vigente. Ciertamente es que se guardan las formas, mas las familias están deshechas y los adulterios son asunto banal y frecuentísimo: «Ya se sabía que muchas damas principales de la Encimada y de la Colonia engañaban o habían engañado o estaban a punto de engañar a su respectivo esposo» (p.691). Las chicas que pertenecen a la clase más baja, las criadas, venden su cuerpo para subir en la escala social -así las criadas del Magistral don Fermín de Pas, o la de Ana-; y si todos asisten a los oficios de la Iglesia, lo hacen sin pensar, lo hacen mecánicamente, siguiendo en esto el ejemplo de los miembros del clero, que sólo piensan en su ascenso jerárquico, que sólo sienten envidia por sus colegas, y que tienen «manga anchas, como lo escribe Clann, en cuanto a todo lo que se refiere al sexo, siendo, además, los primeros en no acatar el sexto mandamiento...

El libertinaje impera en la sociedad vetustense; una sociedad en la que las mujeres no son fieles a sus maridos, y los hombres menos aún a sus mujeres. Notemos de paso que al Marqués de Vegallana le gusta buscar aventuras en las aldeas del entorno, y se va en pleno invierno so pretexto de preparar elecciones... ¡Hay que decir que para el jefe del partido más reaccionario de Vetusta, el frío y la nieve son el mejor de los afrodisiacos! Nieve y frío que le protegen también de la curiosidad de los demás, nieve y frío que forman una clausura -como en el castillo de Silling-, que le aislan, así lo decía Barthes, del resto del mundo y en la que, por lo tanto, uno puede prescindir del bien y del mal. La tertulia de confianza de los Vegallana hace lo mismo en Vetusta, se reúne en «petit comité», cerrando bien las puertas, porque no les conviene testigos, y viviendo sus aventuras lejos de todo escrúpulo moral. Clarín critica esta permisividad de los Marqueses, de la Marquesa en particular, de cuyo salón amarillo «habían salido muchos matrimonios in *extremis*», y para quien la libertad se refiere «principalmente al sexto mandamiento» (pp. 145-146). Recalquemos que el salón de la marquesa es Regencia, y que el narrador insiste en que doña Rufina es aún «más fiel a las costumbres», de esa época (según Lever, una de las más licenciosas de la Historia de Francia<sup>52</sup>) que a sus muebles. Añadiremos que la Regenta sucumbe a la seducción de Mesía precisamente en el salón amarillo de la Excelentísima Señora Marquesa doña Rufina de Vegallana.

La sociedad vetustense es, como vemos, materialista del todo, siguiendo, como los personajes sadianos -guardadas las distancias literarias-, la moral del placer y de la voluptuosidad, eso sí, aplicando la doble moral. El miembro más representativo de este materialismo, que no confiesa a los demás, vista su posición política, es don Álvaro Mesía quien, tras la lectura de obras traducidas de Buchner, Flammarion, Moleschott, Wirthow y Wogt, saca en claro lo principal para él, a saber, que

---

<sup>52</sup> Lever, Sade, op. cit., pp. 354-355 y 461.

«todo era masa gris; corriente, lo que él quería. Lo principal era que no hubiese infierno (...). Ya no veía más que átomos, y su buena figura era un feliz conjunto de moléculas en forma de gancho para prender a todas las mujeres bonitas que se le pusieran delante.. (p.184)

Para el Tenorio de Vetusta lo importante es poder seducir a la mujer, a todas las mujeres posibles ¡Ya sabemos además que don Álvaro no tiene ninguna dificultad en este asunto, ya que se considera, como buen materialista que es, una máquina eléctrica que echa chispas! Y como para Mesía no hay infierno, se burla de la religión, llegando al mismísimo sacrilegio: Don Álvaro envidia a los curas con quienes confiesan sus queridas; entonces, usurpando la función de confesor, obliga a sus amantes a confesarse con él. Evidentemente esto nos recuerda la historia de la flagelación y confesión que hiciera Sade a una pobre mujer, un día de Pascua de Resurrección, y que Maurice Heine comentaba de esta manera:

«N'avait-il pas voulu fouetter sa victime pour tourner en dérision la flagellation du Christ, de même qu'il s'était proposé à la confesser pour mieux railler le sacrement de la pénitence?»<sup>53</sup>

El materialista de Vetusta, siguiendo el ejemplo del marqués de Sade, se mofa de los sacramentos, y esta burla le hace gozar «de veras con algo nuevo», porque indudablemente lo sagrado mezclado con el sexo -la lección sadiana aflora aquí también- produce goces mayores. Veamos cómo «desnuda el alma» de sus queridas:

«En los momentos de pasión desenfrenada a que él arrastraba a la *hembra*, siempre que podía, para hacerla degradarse y gozar él de veras con algo nuevo, obligaba a su víctima a desnudar el alma en su presencia, y las aberraciones de los sentidos se transmitían a la lengua, y brotaban entre caricias absurdas y besos disparatados confesiones vergonzosas, secretos de mujer que Mesía saboreaba y apuntaba en la memoria.» (p.274)

Inútil decir que el narrador condena terminantemente -los vocablos utilizados lo prueban- esta burla de la confesión, esta mezcla de lo sagrado y el sexo; pero Mesía no es el único en gustar de esta mezcla sacnlega, porque los vetustenses todos encuentran cierto «cachet» en esta profanación.

Mencionaremos brevemente la escena de la catedral de Vetusta -Bonafoux acusó a Clarín de haber plagiado la escena de la catedral de Rouen. No obstante Clann no ha plagiado la escena flaubertiana, sino que la ha parodiado<sup>54</sup>. Alas, católico auténtico, no podía tolerar que el escritor francés introdujera sexo en un lugar sagrado. Para condenar este sacrilegio, digno del Marqués de Sade, coloca en el mismo escenario a

---

<sup>53</sup> Heine, M., *Le marquis de Sade*, texte établi par G. Lely, Paris, Gailimard, 1950.

<sup>54</sup> Paula Préneron ha analizado y comparado ambas escenas in *Madame Bovary, La Regenta: Parodia y Contrate*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, pp.139-140.

unos personajes sumamente ridículos, que provocan la sonrisa o la risa del lector. Clarín, al contrario de Flaubert que no da su parecer, ha escogido la burla para condenar de forma contundente la imbricación sexo-religión.

El escritor español, como moralista que es, se indigna de esta profanación e insiste en el tema en el capítulo 23 de su novela. Es Nochebuena, todos los vetustenses se aprietan en la catedral para oír misa. Y decimos "se aprietan", porque efectivamente aprovechan la multitud para oprimirse y estrujarse los unos contra los otros. El ateo de Vetusta, obligado por don Álvaro y sus amigos a asistir a la misa del Gallo es el único en escandalizarse de tal situación, afirmando que el templo del Señor se ha convertido en «un baile de candil..., en una orgía». Una orgía... Desde luego, las posiciones, las "posturas" que toman los asistentes a misa, nos recuerdan (una vez más diremos: guardadas todas las distancias), las "orgías" organizadas por los personajes del marqués de Sade.

Hay más profanaciones, hay más sacrilegios, esta vez por parte del miembro del clero más relevante de Vetusta, el Magistral don Fermín de Pas, que profana su sotana teniendo aventuras con toda clase de mujeres, entre ellas, y porque están más a su alcance, con las criadas que su madre obliga a dormir en la habitación contigua a la suya -luego las recompensa casándolas ventajosamente. **Teresina** es la última de éstas, y se lleva muy bien con el señor Magistral quien, enamorado de modo platónico, según cree él, de la Regenta, tiene que apaciguar los embistes de la carne con **Teresina** y, si vimos a Mesía confesando a sus amantes, vemos ahora al Magistral dando la comunión a la suya, o al menos haciendo una parodia sacrílega de la Santa Eucaristía. Por la mañana, muy temprano, don Fermín llama a su criada:

«-Teresina, el chocolate -gritaba alegre, frotándose las manos.

Y pasaba al comedor.

La doncella, a poco, llegaba con el desayuno en reluciente jícara de china con ramitos de oro. Cerraba tra sí la puerta, y se acercaba a la mesa; dejaba sobre ella el servicio, extendía la servilleta delante del señorito... y esperaba inmóvil a su lado.

Don **Fermín**, risueño, mojaba un bizcocho en chocolate; Teresa acercaba el rostro al amo, separando el cuerpo de la mesa; abría la boca de labios finos y muy rojos, con gesto cómico sacaba más de lo preciso la lengua, húmeda y colorada; en ella depositaba el bizcocho don Fermín, con dientes de perlas lo partía la criada, y el SEÑORITO se comía la otra mitad.

Y así todas las **mañanas**.» (p.481)

«**Dérision**», burla de la comunión, mezcla de la religión y del erotismo... y eso hecho por un cura, por ... nada menos que un Magistral. Clarín quiere mostrar con esta escena, digna del marqués de Sade, y en la que estalla aquella «**violence métonymique**» de que hablaba **Barthes** al referirse a la escritura sadiana, que los curas tampoco creen en nada, que son tanto o más descreídos y tanto o más sacrilegos que los profanos, y que ellos también son sólo y únicamente materialistas. Pero notemos que **Clarín**, al igual que el Saint **Antoine** de Flaubert y que sin duda el mismo Flaubert, siente que la materia venza siempre en el hombre, siente de veras la ausencia de lo espiritual y

deplora el nihilismo, aferrándose en cuanto pueda a una esperanza, a la esperanza de que hay algo más que la materia. Al menos, el final abierto de *La Regenta* deja un resquicio a lo que era para él esta esperanza.

Clarín muestra en su novela la decadencia de la familia, el libertinaje imperante, el ateísmo y materialismo que han ganado la partida a la espiritualidad; por lo tanto, profanaciones y sacrilegios no tienen ningún sentido moral para nadie -al contrario, produce mayor placer-, exceptuando naturalmente a Ana Ozores hasta que la materia la vence. Clarín muestra una sociedad que habría llenado de gozo al marqués de Sade, ya que presenta todas las características que él ambicionaba. Pero Leopoldo Alas hace más, saca a relucir sentimientos extraños que se apoderan de casi todos sus personajes, sentimientos novedosos e inhabituales, inconfesados e inconfesables, sentimientos que el propio Alas calificó de «sentimientos sin nombres».

Visitación Olías de Cuervo, llamada Visita por sus amigos, es mujer casada, con hijos, de cuya existencia el lector está enterado, pero que no aparecen nunca junto a ella, ni van con ella a ninguna parte. Mujer absolutamente liberada, deja al marido y a los hijos en casa, se olvida de ellos; mientras, ella no para de un lado a otro (su nombre es seguramente significativo). Pero este hecho no tiene nada anormal en la sociedad vetustense, lo que sí lo es, son sus sentimientos en relación con don Álvaro Mesía. Visita ha sido su amante, cometió locuras por él, añora aún sus favores. No obstante, Visita es una de las mujeres de Vetusta que más desea, que más empeño pone en que su ex-amante conquiste a la Regenta. Pues, al igual que los "*Znstituteurs Immoraux*", su mayor placer es pervertir a los "virtuosos" (en Vetusta parece que sólo queda una "virtuosa"), quiere ver a su amiga Ana «caer donde ella había caído», y por lo menos «verla padecer con la tentación» (p.336). Y he aquí que el pensar sólo en que Mesía está «preparando las redes (...) en el coto de Quintanar», le produce «placeres secretos intensos, vivos como pasión fuerte», pasión que se manifiesta con signos fisiológicos claros: «garganta apretada», «boca seca», «candelillas en los ojos», «fuego en las mejillas», «asperezas en los labios». Pasión ambigua, masoquista, que le produce un placer sin igual:

«El dirá lo que quiera, pero está chiflado», pensaba con un secreto dolor que tenía en el fondo una voluptuosidad como la que produce una esencia muy fuerte; aquellos pinchazos que sentía en el orgullo, y en algo más guardado, más de las entrañas, los necesitaba ya como el vicioso el vicio que le mata, que le lastima al gozarlo.»

Estamos en pleno sadomasoquismo, que Clarín denuncia sin darle nombre -¿por si el lector sintiera demasiada curiosidad por esta perversión?-, pero aquí está este sentimiento oscuro, escondido en lo más profundo de doña Visitación, que Clann saca a la luz para denunciarlo, indicando al mismo tiempo que estos placeres secretos son prueba de cierto desarreglo psíquico.

Este sadomasoquismo no es exclusivo de *Visita*, este gusto erótico por el dolor recibido o infligido lo experimenta asimismo el Tenorio de *Vetusta*, don Álvaro Mesía. Ya lo vimos «confesando» a sus amantes, ahora vamos a verle disfundiendo del amor -y su amante no poco- en medio de la violencia, de los golpes y del martirio de los sentidos. Don Álvaro cuenta a sus amigos, tras una opípara cena en el Casino, su «combate de amor» con Ramona, una aldeana que lucha con él durante tres noches, defendiéndose la primera de ellas «a puñadas, a patadas, con los dientes, despertando en él (...) una lascivia montaraz, desconocida, fuerte, invencible», encontrando en esta lucha un «placer salvaje en el martirio de mis sentidos...» (pp.444-445)  
¡Ya vemos que estamos en pleno sadomasoquismo! Y no nos asombraremos, como Saavedra, del conocimiento que muestra Alas a quien considera «un ser puro, un ángel», sobre las cuestiones sexuales, porque aquí Alas muestra -esta escena y otras lo prueban- sus conocimientos sobre la *Psychopatia sexualis*, aquella aberración patológica que los psiquiatras reconocían en Sade. No nos cabe duda tras la lectura de esta escena: Leopoldo Alas había leído al "maestro" de Flaubert.

En *La Regenta*, como en la obra de Sade o en la de Flaubert, surge la homosexualidad, que Clarín denuncia al considerarla una de las aberraciones más condenables. El narrador la presta a buen número de personajes, a hombres sobre todo: Leopoldo Alas consideraba que el varón estaba perdiendo su tal condición y que se afeminaba de modo peligroso, volviéndose en cambio la «hembra» fuertemente varonil en cuanto a costumbres, a esas costumbres que subvierten el orden tradicional -la mujer manda, vive como los hombres, tiene aventuras amorosas, no se ocupa de sus hijos ... Clarín plasma esta tendencia a la homosexualidad en varios personajes, sin recatarse en denunciar lo que él llama «la perversión de las perversiones» en un estamento muy especial, en el clero, que no escapa de su acerba crítica (pp.11-12, 237 y 316).

Y nos podemos preguntar por qué la creación de don Víctor Quintanar, ex-Regente de *Vetusta* y marido de la mujer más bella de la villa, ha sido tachada de falta de realismo<sup>55</sup>. Se reprochó a Clarín el haber creado a un personaje casi esperpéntico y ciertamente, es difícil creer en la veracidad de don Víctor si no se descubre la tendencia latente, pero imposible de ocultar, que hace presa en Quintanar: es su afeminamiento, es su deseo de travestismo, es, en fin, su latente homosexualidad.

Por una parte don Víctor es impotente y sabemos del «dolor vergonzoso» que padece Ana en su luna de miel (pp.194-195). Además, Quintanar no desea a su mujer, esta maravilla deseada por todos los hombres de *Vetusta*. Y si don Víctor se fija en Petra, la doncella de Ana, es porque ella le provoca, provocación que no es nada de su agrado: «¡Qué desfachatez! Aquella joven ¿no consideraba que estaba casi desnuda?» (p.60). En el fondo las mujeres no interesan al ex-Regente de *Vetusta*, que se queja a Mesía de que Petra no le deja en paz, refiriéndole las persecuciones de que ha sido «víctima» y sus provocaciones lascivas. Nos damos cuenta de que don Víctor invierte

---

<sup>55</sup> Así Miguel Delibes in *Insula*, nº451, junio 1984, p. 8: Quintanar «no se tiene en pie».

los papeles tradicionalmente desempeñados por el varón y la mujer en el juego de la seducción: **él** es ahora la víctima perseguida por una mujer.

Cierto, sabemos bastante del pasado de Quintanar para explicar su afeminamiento. Sabemos de su frustración como actor de teatro (¡el teatro era también la pasión de Sade!), aunque su gusto por el teatro y en particular por las comedias de capa y espada no ha disminuido en absoluto. Sabemos de su afición por las comedias y sobre todo por la indumentaria que se usa al representarlas; esta indumentaria, la ha conservado desde su juventud y la guarda como un tesoro en su gabinete. Su entusiasmo por todos estos trapos llega a hacerle perder la cabeza. Así nos lo desvela el narrador en una escena en la que el ex Regente de Vetusta enseña sus trapos a su amigo Mesía:

«Si se entusiasmaba hablando de sus marchitos laureles, abría las arcas, abría los armarios, y seda, galones y plumas, abalorios y cintajos en mezcla de colores chillones saltaban a la alfombra, y en aquel mar de recuerdos de trapo perdía la cabeza Quintanar.» (p.414)

A Quintanar le chiflan los trapos, y tampoco le disgusta coser los botones de sus levitas y hacer las labores caseras como limpiar su despacho o hacer su cama. Siglo XIX: éstas son labores propias de la mujer, y con el status del ex-Regente, de las criadas o criados, que tiene varios en el caserón... Pero en esto también don Víctor invierte los papeles tradicionales en el hogar decimonónico: **él** cumple con las funciones propias de la mujer.

En fin, si don Víctor no siente ningún impulso sexual hacia su mujer, constatamos que quiere, se enamora, incluso siente pasión por sus amigos varones. El lector no puede tener duda sobre la tendencia homosexual de Quintanar; una homosexualidad reprimida, más aún, impensable, en el XIX, en un hijo de buena familia, en un magistrado; tan reprimida como su deseo de ser actor y como su deseo de travestismo.

Ya mencionamos su amistad con Crespo, apodado Fngilis, pero subrayemos que sus sentimientos hacia él son profundos, y lo son tanto que Quintanar se pregunta si no quiere por igual a [[aquel pedazo de su corazón» y «a su Anita del alma»<sup>56</sup>. Subrayemos asimismo que su comportamiento hacia su amigo es -una vez más- propio de una mujer, se siente «dominado» por él (p.413). Y si quiere mucho a «su» Frígilis, le quiere menos desde que conoce a Mesía, porque el ex-Regente disfruta al "engañarle":

«Mesía era una especie de rival de Frígilis que asomaba; don Víctor encontraba cierta satisfacción maligna en la infidelidad incipiente..

En efecto Quintanar, según escribe Clann, está «enamorado», cada día más enamorado «de aquel hermoso figurín» (p.393). ¡Vemos que el "magnetismo" físico de Mesía no

---

<sup>56</sup> Ibid., pp. 384-385

obra sólo con las señoras! Bien es verdad que don Víctor posee una sensibilidad especial para apreciar la belleza de algunos varones; a parte de la de Mesía, la hermosura de cierto actor de teatro, Perales, del que se dice también «enamorado», le lleva al apasionamiento; detalla sus virtudes físicas a su mujer, haciéndolo «con voz trémula por la emoción»:

«-¿Verdad, hijita. que es un buen mozo? ¡Y qué movimientos tan artísticos de brazo y pierna! Dicen que eso es falso, que los hombres no andamos así... ¡Pero deberíamos andar!»

Los sentimientos de don Víctor hacia don Álvaro Mesía son clarísimos: se siente subyugado por ese «hermoso figurín,, llega a sentir verdadera pasión por él, no le deja ni a sol ni a sombra, se cuelga de su brazo en la romería de San Blas, se amarra a él tardes enteras en el Casino, suspira lleno de tristeza cuando Mesía se despide de él al irse de veraneo, le llama «mi queridísimo Mesía», le llama «ingrato». Para rematar todas estas indicaciones sobre los sentimientos de Quintanar hacia el don Juan de Vetusta, el narrador apunta que «Mesía iba entrando, entrando por el alma del jubilado Regente y tomando posesión de todos sus rincones.» (p.413). Y a pesar de sus teorías sobre el honor, Quintanar no querrá matar a un Álvaro, que el mismo día del duelo aparece a sus ojos, hermoso, elegante, pulquérrimo. El jubilado Regente de Vetusta no querrá matar a este guapo mozo, a quien tanto ha amado, se dejará matar por él, morirá de amor por él...

Clarín ha tratado la tendencia homosexual de Quintanar con toda delicadeza, insistiendo en el afeminamiento del personaje, insistiendo en la inversión de los papeles tradicionales en el varón y la mujer; pues bien, insiste asimismo en esto último con una mujer, una mujer que posee una sensualidad desaforada, un verdadero don Juan con faldas, personaje que conocimos en la escena de la catedral de Vetusta, «timándose» con el sabio don Satumo; se trata de doña Obdulia, viuda de Fandiño, una mujer que quisiera hacer suyo al Magistral don Fermín de Pas. Mas la lujuria de esta señora no se detiene en el elemento masculino, en efecto, Clarín nos la presenta deseando nada menos que a ... la Regenta.

Hay que decir que la viuda de Fandiño siempre mira y observa detalladamente a Ana; en cuanto la ve, la «devora» con los ojos de pies a cabeza (p.166). Pero es durante la procesión del Viernes Santo -«dérision de la Passion», violencia metonímica-cuando se revela su lesbianismo latente. Lo que despierta su lujuria son los pies descalzos que la Regenta deja entrever en la procesión, estos pies desnudos que atraen la atención de toda Vetusta, que también «devora» a la Regenta con los ojos. Obdulia participa de la admiración general hacia Ana y experimenta sentimientos oscuros. El narrador la muestra

«lamiéndose los labios invadida de una envidia admiradora, y sintiendo extraños dejos de una especie de lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda. Sentía Obdulia en aquel momento así... un deseo vago de..., de... ser hombre.»

Clarín denuncia en su novela el libertinaje y la sexualidad depravada de la sociedad vetustense, en particular de la aristocracia y del clero, clases privilegiadas que marcan la pauta a todas las demás clases sociales, que siguen ciegamente su ejemplo. Y para rematar esta muestra de perversiones, el narrador por medio de don Álvaro, que algo de eso ha leído, achaca a reinas y princesas perversiones menos conocidas, como el bestialismo (que Sade había señalado, y Flaubert insinuado en *Salammô*). Mesía revela a sus amigos íntimos este «extravío del gusto»: «ha habido princesas y reinas encaprichadas y metidas con monos, así como suena, monos.» (p.183)

En *La Regenta* hemos visto la subversión del orden tradicional, la mujer libertina y adúltera, el varón afeminado, la mujer virilizada; hemos visto sacrilegios, hemos visto escenas de sadomasoquismo. Aparece otro personaje, libertino, cruel, vengativo; es Petra, la doncella de Ana, que planea fríamente la muerte de varias personas para satisfacer sus pasiones e intereses. Ya mencionamos a Petra, la criada de Ana, una mujer libertina que entrega su cuerpo por placer y por interés. Busca al amo por interés -«siempre conviene tener al amo satisfecho»-, pero éste no responde a sus insinuaciones; quisiera, por puro placer, que Anselmo fuese a buscarla de noche, pero este «idiota», al igual que don Víctor, no le hace el menor caso. Y a Mesía Petra exige pago amoroso por la vigilancia nocturna de sus amores con Ana, sintiéndose orgullosa de esta conquista:

«el mejor mozo de Vetusta le pagaba el servicio con amores de señorito, que eran los que ella había saboreado siempre con más delicia, por un instinto de señorío que siempre la había dominado.. (p.639)

Además, Petra se venga así de su ama, a quien envidia y aborrece «por hipócrita, por guapetona y por orgullosa». Ya vemos que mientras Mesía ama a la Regenta, tiene también que cumplir con la doncella, la cual, a la vez, se entrega al Magistral por vengarse de su ama: cree que Ana es la querida de don Fermín, y su vanidad interpreta la seducción del Magistral como una victoria de su belleza sobre la de la Regenta. ¡Constatamos que Petra sigue la ley sadiana según la cual la mujer, como la loba, como la perra, debe pertenecer a todos! ¡Y constatamos que todos hacen el amor con todos, siguiendo en este punto también las enseñanzas del sadismo!

Para Petra como para los restantes habitantes de Vetusta, Dios no existe -por mucho que guarden las formas y vayan a misa, por lo tanto, para ellos, no existe ni bien ni mal; todo es lícito si se trata de satisfacer los deseos individuales, las singularidades, y se actúa en pro de una moral -que conocemos perfectamente-, la del placer y de la voluptuosidad. Esta moral puede llevar al crimen -es el caso de Petra- sin ningún remordimiento, porque esta moral entraña la atracción del abismo, la

atracción del mal por el mal, la aceptación de la Perversidad en la naturaleza humana<sup>57</sup>.

Podemos añadir que Clarín, en la *Regenta*, ha buceado en las interioridades del corazón humano, sacando a la luz perversiones escondidas, novedosas. Clarín no les da un nombre concreto, pero hemos descubierto que tienen mucho que ver con las perversiones sadianas, comprobando sobradamente que el influjo -oculto- del marqués de Sade invade su primera novela larga. En la segunda, en *Su Único Hijo*, este influjo crece y crece desmesuradamente, y el escritor español lo denuncia y condena de forma aún más contundente. No olvidemos nunca que Leopoldo Alas es un cristiano auténtico, un moralista que no acepta la Perversidad en la naturaleza humana, que intenta luchar, con sus escritos, contra el mal. Alas es un cristiano que cree, como Baudelaire, en el pecado original<sup>58</sup>, un cristiano que cree en el diablo, en la serpiente que indujo al mal y a la pérdida de la inocencia del ser humano. Y en esta segunda novela suya, va a culpar sobre todo a la mujer -en la ideología cristiana, jno es la mujer la encarnación del mal?-, de ser la responsable de la Perversidad en la tierra, una mujer, bien es verdad, no poco ayudada por el varón, una mujer que Clarín identifica con el mal y transforma finalmente en... serpiente.

### **SU ÚNICO HIJO: el exceso de la desesperanza**

En *Su Único Hijo* (publicada en 1891)<sup>59</sup> Clarín sigue esa moda literaria decimonónica que se complace en lo diabólico, añadiéndole las perversiones más secretas que degradan al hombre hacia su nivel más bajo: sadismo, sacrilegio y neurosis.

Lo diabólico está entonces también de moda en Francia<sup>M</sup>), y lo habían puesto de moda, entre otros -sin olvidar el *Saint Antoine* de Flaubert, ni a Baudelaire-, Balzac con *Les contes drolatiques* y Barbey d'Aurevilly con sus famosas novelas cortas, *Les Diaboliques* (1874) en las que llamea la lujuria, entre partos clandestinos, infanticidios y adulterios bajo techo conyugal. Precisamente Baquero Goyanes, que fue el crítico que consagró el primer escrito académico más importante a *Su Único Hijo*, aproxima esta novela a las novelas cortas y cuentos que Clarín escribió, en cuanto a la ausencia de

---

<sup>57</sup> Baudelaire en sus *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* habla de la fuerza misteriosa que está en el hombre: «Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et a la fois homicide et suicide, assassin et bourreau.», Paris, Pléiade, p. 1064.

<sup>58</sup> Max Milner entiende en efecto que, para Baudelaire, esta «perversité primordiale», que presenta como «la grande vérité oubliée», es, simplemente, el pecado original. *Le Diable dans la Littérature Française*, op. cit., p. 458.

<sup>59</sup> Todas citas en edición de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

<sup>60</sup> Ver Max Milner, *Le Diable dans la Littérature Française*, op. cit., t.II.

detalles, la técnica narrativa y el tema<sup>61</sup>. Pero si ambas obras están impregnadas de lujuria y de pesimismo, si hay infanticidios (en la novela de Clarín hay al menos un intento de aborto, lo que para el católico Alas es un intento de infanticidio), si hay adulterios bajo el techo conyugal, en la obra de Barbey no aparece la búsqueda de idealismo que protagoniza el marido de Emma Valcárcel, un idealismo que tiene que luchar en contra del materialismo circundante: Se repite, pues, en esta segunda novela el conflicto que sufrió la Regenta, es decir, la lucha entre el espíritu y la materia, siendo ahora el protagonista de esta lucha un varón frente a la maldad de las mujeres.

En efecto, en *Su Único Hijo* Clarín trata el problema del mal, este mal que está, como dijimos, en el origen de la crisis de la conciencia europea -España inclusive-, crisis de donde surge precisamente el romanticismo, el "pathos" del romanticismo, y que se vuelve acuciante en el siglo XIX, porque el mundo -el siglo de las Luces ha pasado por allí- se encuentra vacío de Dios, porque ha desaparecido la moral tradicional y porque se han roto las normas establecidas. Como en *La Regenta*, Clarín muestra en su segunda novela larga una sociedad que ha roto con todas las costumbres tradicionales, que ha subvertido todos los valores y que vive siguiendo, como en la novela vetustense, la moral de la voluptuosidad y del placer. Ateísmo total, libertinaje, lujuria, adulterios, pero también violencia y neurosis surgen por doquier.

En *Su Único Hijo* un solo personaje posee algún impulso hacia el idealismo, es Bonifacio Reyes, pero su idealismo, su repentina preocupación por las normas morales, se ve combatido por el ímpetu materialista que lo arrastra todo. Como en *La Regenta*, Alas sigue aquí también la teoría sadiana sobre la novela: el hombre tiene que rezar y tiene que amar, y en esta dualidad reside la base de todas las novelas. Ciertamente, la «carne» manda en la vida de Bonifacio Reyes que quisiera, al arrepentirse de su sensualidad, encontrar remedio primero en el matrimonio y luego, fallándole su mujer, en un hijo -misma solución deseaba encontrar la católica Ana Ozores a su sensualidad exacerbada. Ineludiblemente, la carne manda en cada uno de los personajes, que han adoptado con entusiasmo el seudorromanticismo por el que vivía Emma Bovary y los vetustenses<sup>62</sup>, un romanticismo que no es tal, sino un materialismo brutal. Obsesión de Alas por esta invasión materialista que él, como moralista que es, no se recata en satirizar una y otra vez. Clarín denuncia este materialismo, que lleva a vivir según el deseo de cada uno, sin preocuparse ni del bien ni del mal, Clarín denuncia la moral del placer y de la voluptuosidad.

Cuando salió a la luz *Su Único Hijo*, la crítica se asombró de la falta de detalles y de ambientación, que rompía con la tradición realista y naturalista. Azorín observa esta casi ausencia del mundo material:

---

<sup>61</sup> Baquero Goyanes, "Una novela de Clarín: *Su Único Hijo*, *Anales* de la Universidad de Murcia, 10, 1951-52.

<sup>62</sup> René Girard ha escrito sobre «le mensonge romantique» de Mme Bovary in *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Plon, 1961.

«En la novela, el mundo material casi no existe; no hay de la realidad asequible, tangible, sino de lo indispensable en que estribar el... mundo ideológico.»<sup>63</sup>

Y observa también que esta novela de Clarín «no sólo en su acción... está fuera del tiempo, sino que el mismo libro, el mismo autor, están excedentes del tiempo, fuera de todo tiempo: son, por tanto, **inactuales**».

Esta difuminación del mundo material había tenido, no obstante, precedentes, y uno que nos interesa especialmente: la obra de Sade. Una obra que rompía con las maneras de concebir el tiempo y la realidad, poniendo al autor, como lo apunta Annie Le Brun, «**délibérément en deça**»<sup>64</sup>. Esa «**déréalisation**» sadiana tenía un objetivo: resaltar el deseo, un deseo que lo abarcaba todo, que lo arrasaba todo. La casi ausencia del mundo material en *Su Único Hijo* podría responder a un objetivo muy parecido: poner únicamente de relieve no sólo el deseo, sino también la decadencia de una sociedad depravada, que se deja llevar por el deseo. Pero Clarín, como moralista y al contrario del marqués de Sade, evidencia esta depravación para criticarla duramente.

El personaje que representa la perversidad por excelencia es la protagonista principal, Emma Valcárcel. No nos puede sorprender que Alas haya escogido tal nombre -**Emma**- para una mujer que "es" el mal, porque sabemos que la lectura de *Madame Bovary* había impresionado **fuertemente** al escritor español, que hablaba de los «extravíos» de la mujer del médico de Yonville... Emma Bovary representaría, para él, el tipo de mujer liberada, varonil -**Mme Bovary**-hombre, escribe Vargas Llosa, y Baudelaire veía en ella a un andrógino-, representaría a una mujer que reniega de su condición femenina tradicional, de su familia, y que él, Leopoldo Alas, no podía admitir. Sabemos que la crítica ha detectado en *Su Único Hijo* numerosas alusiones a la conducta de Isabel II que seguía una moral hedonista, y que Alas no cesaba de criticar, viendo en su conducta un mal ejemplo para el «**mujerío**»<sup>65</sup>. Dijimos que en Francia la época más libertina fue la de la Revolución. Clarín afirma que en España fue la época del romanticismo:

«la moralidad pública jamás había dejado tanto que desear como en los benditos años románticos; los adulterios menudeaban entonces; los Tenorios, un tanto averiados, que quedaban en la ciudad, en aquella época habían hecho su agosto; y en cuanto a jóvenes solteras y **de buena familia**, se sabía de muchas que se habían escapado por un balcón, o por la puerta, con un amante; o sin escaparse se habían encontrado encinta sin que mediara ningún sacramento\* (p.47).

---

<sup>63</sup> Azorín, "Una novela", *ABC*, 1 de febrero de 1950.

<sup>64</sup> Le Brun, A., *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 64.

<sup>65</sup> Ver Introducción de C. Richmond in *Su Único Hijo*, op. cit., p. XXXVIII, nota 442.

En *La Regenta* Visitación saltaba por un balcón para encontrarse con Mesía, aquí las jóvenes se escapan por un balcón. El tema de la mujer lujuriosa y adúltera, el tema de la joven que se deja seducir, obsesiona a Alas que lo reitera en casi todas sus obras, cuentos incluidos (*Doña Berta*, *Amor'è furbo*, *Las dos cajas*, etc.). La crítica habla del antifeminismo de Leopoldo Alas, sin duda con razón, ya que Alas no admite una mujer emancipada, una mujer liberada, que salga del papel tradicional impuesto por la sociedad. Alas desea, al contrario de Sade y de Flaubert, una mujer que viva en el recato de su hogar<sup>66</sup>. Y rechaza, con toda la contundencia de su prosa, a una mujer única y exclusivamente materialista. A esta mujer la equipara con las ... bestias.

Pues bien, Emma Valcárcel es presentada como mujer totalmente materialista y, desde el principio del relato, el narrador la asimila a las bestias. En ella el materialismo ha vencido del todo a lo espiritual, ni cree en Dios ni se pregunta por él. El ateísmo de Emma es total y absoluto. Clann lo explica de este modo: «Emma era una atea perfecta. Jamás había pensado en Dios, ni para negarlo; no creía ni dejaba de creer en la religión; cumplía con la Iglesia malamente, y eso por máquina., (pp.120-121 y 292).

Dios ha muerto... Clarín añora que el hombre ni siquiera piense ya en Dios. Sin Dios, sin alma, el ser humano no se diferencia en nada de los demás seres que conforman la naturaleza; el hombre, la mujer no son más que machos y hembras que siguen su instinto animal, un *instinto*, lo sabemos, que se esconde en las profundidades del corazón humano y que, al salir a la luz, puede estallar en violencia, en maldad, en maldad. Clarín se empeña en mostrar la "animalidad" de los humanos, en particular de la protagonista principal que actúa como una... fiera.

Ciertamente, Emma parece las más de las veces «un animal rabiando», un animal *cruel*, lleno de una violencia inaudita en contra de su marido, su víctima predilecta; Emma parece un animal «con el instinto de ir a morder siempre en el mismo sitio, en el ánimo apocado y calmoso del suave cónyuge. (p.27). Emma es una verdadera furia, desbordante de violencia y maldad, una bestia que echa fuego por los ojos, que hincó sus «uñas de hierro» en el cuello de su amante y de su marido -Bonis tiembla sólo al pensar en ella, y que cree incluso -cuando Emma está pariendo-, sentir sus «afilados dientes ... en la carne del cuello» (pp.283-284).

En Emma Valcárcel entra continuamente «el viento de la ira», que sale con gritos y voces incesantes que marean y espantan al pobre Bonis, que reconoce que su mujer es una verdadera «tirana» o «tirano» (pp.6,12 y 171), dato muy sadiano, como sabemos, ya que uno de los mayores placeres del sádico es «faire du mal», ya que entonces domina al otro, «Et quelle différence pour l'amour-propre!». ¿Recordamos que así lo confesaba Dolmancé? ¿Y recordamos que se asociaba la crueldad a la casta privilegiada, ociosa y llena de tedio?

---

<sup>66</sup> En *La Regenta*, Ana es la «esposa honesta., que añora «el recato de su hogar», op. cit., p. 554.

La Emma española pertenece a esta clase y se aburre soberanamente en su capital de provincias con un marido blando y pasivo, un marido que sólo le sirve para exhibir y lucir -es muy guapo y elegante. Además, después de un mal parto, Emma decide «con una seriedad extraña en ella», «ser de por vida una mujer insoportable, el tormento de su marido. (p.23). Y Bonis reconoce que si Emma le hace sufrir, lo hace «por gusto», por este gusto erótico del dolor infligido, que produce a su mujer una voluptuosidad recóndita, extraviada, que suele satisfacerse de modo extraño y singular. Así, mientras Emma guarda separación del tálamo conyugal -el pretexto es su enfermedad sobrevenida después de su mal parto-, satisface su sensualidad con las friegas que le da su marido, «gozando, aunque fingía dolores, una extraña voluptuosidad que ella sola podía comprender»... Valcour también la comprendía cuando afirmaba que «c'est par les peines qu'on arrive toujours aux plaisirs». Emma, tal una Celestina, satisface asimismo su voluptuosidad en seres inanimados, olores, sabores o contactos, como los que le procuran los «de su ropa blanca, dentro de la cual se revolvía como un tornillo de carne» (p.120), o los satisface con su criada Eufemia para la cual «las locuras de la señorita eran (...) el pan nuestro de cada día, y locuras algunas de un género íntimo, secreto, que los demás no conocían.» (p.148)

Clarín no da más explicaciones sobre esas locuras íntimas y secretas entre Emma y su criada, pero insinúa ya la tendencia lesbiana de la Valcárcel, que se verá confirmada en sus relaciones con Marta Komer.

Bonis considera a Emma una verdadera bestia, un «ángel malo», «un buitro», «un búho» y muy especialmente, «una gata» de quien puede llegar a temer en cualquier momento «un tremendo mordisco sobre la yugular, una sangría sueltan (pp.110,113 y 120). ¿No es la gata tradicionalmente considerada la encarnación del diablo?

Emma es rebajada a nivel animal, es equiparada a un tigre (p.201), a una fiera (p.241), es -problema fundamental para el puritano Alas, una mujer lujuriosa, una «hembra», una (observemos la dureza de los términos) «bestia hembra» (pp.111 y 171), que asusta a su marido con sus exigencias sexuales (Emma Bovary asustaba igualmente a su segundo amante, Léon, por su "sapiencia" amatoria), pero que, a pesar de todo, le seduce y le atrae. Si decimos «a pesar de todo», es porque Emma no sólo es violenta y cruel con su marido, el narrador insiste también en su falta de belleza, constatada por el propio Bonis, que ve en ella «la calavera que lleva debajo del pellejo pálido y empañado», o a una criatura flaca, «pálida y arrugada», «amarillenta y desencajada., o un «cuerpo delgaducho y quebradizo», o un «miserio conjunto de huesos y pellejo\*».

A pesar de esta falta de belleza, Bonis se deja seducir por su «hembra» y no siente «repugnancia ni mucho menos al cumplir ... sus más rudimentarios deberes de esposo» (p.111). Ya vemos que aquí Clarín subvierte, como lo hizo Sade, la idea de que el gozo erótico necesita belleza para satisfacerse: un ser decadente, marchito o incluso repugnante puede satisfacer igualmente la libido, todo es cosa de la imaginación. Una imaginación que funciona a tope para Bonis quien, haciendo el amor con Emma, piensa en su querida que le enseñó esos «arrebatos del amor físico. que él, sin dudar, enseña a su vez a su mujer. Hay que decir que si la libido de Emma despierta,

es porque capta un olor sorprendente en su marido, un olor a polvos de arroz, que ella imagina procedentes de una mujer, una amante: la idea le excita y tras larga abstinencia, incita a su marido a reanudar sus relaciones sexuales. Unas relaciones que desembocan en una lujuria exaltada, en un deseo de caricias que Emma recibe «con delicia epiléptica», lo que provoca serios remordimientos en Bonis, que se reprocha «manchar el tálamo» (p.112); pero la «carne» puede más, vence estas ideas de moralidad, y sus nuevas relaciones con Emma desembocarán en noches de amores «inauditos, inesperados y como desesperados». Estas nuevas relaciones se parecerán a una nueva luna de miel, pero satánica, de Valpurgis (p. 167).

Lujuria «epiléptica» de la esposa, lujuria «exaltada» de la amante de Bonis, la bellísima Serafina, soprano de voz mediocre, pero que entusiasma por su hermosura a todos los provincianos, al marido de la Valcárcel el primero. Pronto amante suya, Serafina sorprende a Bonis por su «sensualidad desenfrenada», por las caricias con las que él ni siquiera podía soñar: «¡Nunca creí que el placer físico pudiera llegar tan allá!» (p.85).

Clarín revela al lector que Serafina, la Gorgheggi, había sido «corrompida en muy temprana juventud por Mochi, su maestro y protector» quien, para ganar algún dinero, le obligaba a prostituirse con el ricachón del pueblo por el que pasaba la compañía, sin dejar de ser por ello amante de su discípula; y cuando Serafina, para vengarse de su maestro «tirano» (p.86), decide ser la querida de Bonis, él seguirá exigiendo los favores de su pupila... Todos con todas, éste era el sueño de Donatien, Alphonse, François de Sade. En la España de los años 60 (1860), este deseo se ha hecho realidad, y vamos a ver aún más atrevimientos y perversiones singulares.

Volvamos a la bella Serafina que despierta «la parte animal, la bestia, el bruto» que el mismo Bonis no creía tan desarrollada en él; en efecto, la tiple tiene un temperamento libidinoso, singular, sobre el cual el narrador da toda clase de detalles:

«Eso hacía (vengarse de su tirano), sin darse cuenta de que tomaba parte en aquellos furores de lubricidad con aires de pasión, la lascivia, la corrupción de su temperamento fuerte, extremoso y de un vigor insano en los extravíos voluptuosos. Se entregaba a sus amantes con una desfachatez ardiente que, después, pronto, se transformaba en iniciativa de bacanal, es más, en un furor infernal que inventaba delirios de fiebre, sueños de haschís realizados entre las brumas caliginosas de las horribles horas de arrebatos enfermizo, casi epiléptico.» (p.90)

No es la primera vez que encontramos el vocablo «epiléptico», enfermedad que, como dijimos, padeció Sade -y Flaubert, y que algunos tomaban como pretexto para disculpar la "singularidad" erótica del marqués. ¿Conoció Alas la vida íntima de Sade a través de su correspondencia? Dejamos la pregunta en el aire, que el lector saque su conclusión. Lo que no habíamos encontrado aún es el vocablo «haschís», una droga que produce una degeneración de la sensibilidad y de las reacciones emotivas, según reza el *Diccionario Básico España*. Clarín, sorprendentemente, menciona esta droga, habla de

la existencia de la droga que en España era entonces poco conocida, mientras que en Francia Baudelaire, Verlaine o Rimbaud la reivindicaban en sus escritos, reivindicaban «le déreglement des sens» (Flaubert también se sometió, como lo señalamos, a este desenfreno sensual -«Mais il m'en a cuit», confesaba a Louise Colet, para llegar «au fond de l'inconnu», para llegar «à l'absolu».

Pero fijémonos ahora en este «furor infernal», porque para Leopoldo Alas una mujer capaz de tales extravíos, no sólo no merece ya el nombre de "humano", no sólo es un animal, es el mismo diablo. Así la llama Bonis para sus adentros: **Serafina** es un verdadero «diablo de amor», una «diabla» (p.91) que, a través de Bonis, corrompe a la mujer legítima -¿no es uno de los mayores placeres del sádico el enseñar «les voluptés criminelles», como lo decía Madame de Saint-Ange a su hermano?, corrompe a la posible madre del hijo con que sueña Bonis para regenerarse él y su familia. Un hijo: no una hija, porque la mujer es el demonio, es la serpiente del paraíso, la serpiente que sedujo a Adán y lo perdió. **Serafina** "es" esa serpiente, cuando afirma a Bonis que su hijo no es su hijo. Leamos la escena:

«Aquella mujer tan hermosa, que era la belleza con cara de bondad para Bonis..., le pareció de repente una culebra... La vio mirarle con ojos de acero, con miradas puntiagudas; le vio arrugar las comisuras de la boca de un modo que era símbolo de crueldad infinita; le vio pasar por los labios rojos la punta finísima de una lengua jugosa y muy aguda..., y con el presentimiento de una herida envenenada, esperó las palabras pausadas de la mujer que le había hecho feliz hasta la locura.» (p.323)

La bella Serafina, la tiple de voz seráfica, de ojos claros y serenos (¡cuidado, sólo es una apariencia!), de una lujuria desenfrenada, es el mismo demonio que ha tomado forma de mujer. Así lo reseña la tradición cristiana, culpando a la mujer del pecado original, y así lo muestra el católico Alas que se horroriza, como un San Agustín<sup>67</sup>, al pensar en la lujuria de la mujer.

**Serafina** no es la única en transformarse en serpiente, Marta Korner, la alemana llegada con su padre ingeniero al pueblo de Emma Valcárcel, que Clarín califica de «bacante de pensamiento», de «lasciva letrada», impúdica, lúbrica y viciosa, toma asimismo la apariencia de una culebra. Es asimismo al emitir dudas sobre la paternidad de Bonis, cuando Clarín nos la muestra bajo esta forma:

«Una carcajada de Marta, seca, estridente, que quería ser una serie de bofetadas, resonó en el comedor, con pasmo de sus mismos aliados. Todos se miraron sorprendidos. Marta, con el rostro de culebra que se infla, repitió la carcajada, mirando con cinismo a Bonis.» (p. 299)

---

<sup>67</sup> Delumeau in *Le Péché et la Peur* afirma que el concepto agustiniano del pecado original conduce a la misoginia. Op. cit., p. 296.

Pero Bonis no comprende la risa y la burla de la «tudesca», o no quiere comprenderla. Para Bonifacio Reyes su hijo es "su" hijo, no quiere ni dudarle, este hijo redimirá su hogar. Un hijo era también la solución a los problemas eróticos de Ana Ozores... Lo constatamos, Clarín reitera en ambas novelas su concepto de la familia tradicional - fidelidad, hijos, vida recatada y austera de la mujer: es todo lo que su época, metida de lleno en el materialismo, rechaza; es todo lo que él, Leopoldo Alas, que persigue siempre en sus escritos una finalidad moral, condena en sus obras.

Marta Korner es, como Serafina, una corruptora nata, y al igual que la tiple, a quien corrompe es a Emma. Pero la corrupción de Marta toma matices más singulares, aunque van también en la misma dirección: hay que subvertir los valores tradicionales, hay que pasar por encima de la moral vulgar, de la «moral casera» (p.202), que seres «elegidos», «almas superiores. -ambas lo son naturalmente, no tienen por qué seguir: basta con guardar las apariencias y evitar el escándalo». He aquí otra idea obsesiva para Alas, que ya había condenado la hipocresía y el cinismo de forma reiterada en *La Regenta*.

Emma sigue las lecciones desmoralizadoras de Marta: no solamente el adulterio no le parece mal, sino que esta «odalisca loca» disfruta de lo lindo, como vimos, sabiendo que su marido le engaña; ella también le engaña con el barítono de la compañía, Minghetti, de allí la duda sobre la paternidad de Bonis y la risa de Marta. Veamos: Bonis es amante de Serafina, Serafina lo es de Mochi, Emma lo es de Minghetti y siente una atracción especial por la Korner, con la cual comparte sesiones de cosquillas en la planta de los piesy «burlas mal disimuladas de los santos varones». Pero con quien se desvela mejor el lesbianismo de Emma -ya lo vimos insinuado con su criada-, es con la amante de su marido, con la bellísima Serafina. Una Serafina que deslumbra a Emma por su hermosura, a quien desnuda (¡eso sí, sólo con el pensamiento!), midiéndole el cuerpo, intentando adivinar «cómo tendría de gruesas y bien formadas las extremidades invisibles y otras partes de su cuerpo». Emma la «devora» con los ojos, siente a su lado una protección «varonil» y, al igual que Obdulia frente a la Regenta, siente «así como una disparatada envidia de los hombres que podían enamorarse de ella» (p.201). ¿No estamos en pleno sadismo? ¿No lo estamos cuando leemos la escena en la que Emma, presa de una «misteriosa y extraña corrupción sin nombre» hace el amor con su marido, obligándole a pensar que lo está haciendo con Serafina y ella con Minghetti? No sin razón, la crítica ha hablado de Su *Único Hijo* como de una novela erótica... Leamos, pues:

«-Mira, mira, yo soy la Gorgheggi o la Gorgoritos, esa que cantaba hace poco, la reina Micomicona; sí, hombre, esa que a ti te gusta tanto; y para hacerte la ilusión, mírame aquí, aquí, aquí tontín; granuja, aquí te digo... las botas lo mismo que las de ella; cógele un pie a la Gorgoritos, anda, cogéselo, (...) dila que sí, que la quieres (...) Tú te llamas, ¿cómo te llamas tú?...sí, hombre, el barítono te digo.  
-¿Minghetti?

-Eso, Minghetti, tú eres Minghetti y yo la Gorgoritos... Minghetti de mi alma (... ) Minghetti de mis entrañas...» (p.162)

En sus momentos de ideal Bonis opina que su casa, en la que ha dejado entrar a su querida -consumen el adulterio en el cenador del parque- es un verdadero «burdel» en el que se le ha metido el «amor libre», y que esta mezcla de «amores incompatibles» en algo es parecida «a la *cama redonda* de la miseria». Pero he aquí que surge en Bonis una idea, que Sade y Flaubert habían hecho suya, es la idea de la relatividad geográfica de la moral. Bonis la esgrime para justificar su adulterio:

«¡Todo es cuestión de geografía! Si yo fuese turco, todo esto sería legítimo; pues figurémonos que estamos en otras latitudes.» (p.230)

Ya no podemos pensar que Sade no está irrigando subterráneamente el pensamiento y la obra de Leopoldo Alas. En la sociedad que recrea el escritor, el sadismo ha penetrado honda y profundamente. Alas está obsesionado por el influjo sadiano, un influjo oculto que él saca a la luz y que, a diferencia de Flaubert, condena terminantemente, con los términos más duros, a la desesperada. Añadamos que Emma Valcárcel no solamente se deja corromper con sumo gusto por *Serafina* y *Marta*, sino que su mayor ilusión es corromper a su vez a *Marta* después de casada con su tío, el viejo *Nepomuceno*, enloquecido por «*las carnes*» de la alemana, carnes que poseen una virtud «magnética» sobre sus sentidos<sup>6\*</sup>.

Emma, como dijimos, tiene sed de «emociones extrañas», muy sádicas, que le producen una voluptuosidad completa, y se empeña en:

- mortificar a los demás, en particular y como sabemos, a su marido (p.128)
- vengarse «del modo más refinadamente cruel» de unos u otros (p.127)
- provocar envidia en pobres y ricachones por su lujo en vestidos y alhajas (p.150-151)
- despreciar a todos los demás: la gente «se parece mucho a los animales. (p.151)

Bastante hemos hablado de su lujuria exaltada, de las noches «de *Valpurgis*» que pasa con Bonis, pero no hemos mencionado hasta ahora otra subversión de la tradición femenil, muy de acuerdo con la subversión sadiana: la mujer no está hecha para concebir sino para servir de objeto de placer para el hombre, aunque en el siglo XIX la mujer reivindica también este placer para ella, y no se contenta con ser sólo un objeto de placer. Emma *Bovary* y Emma Valcárcel -que tienen infinidad de puntos comunes- son buena prueba de este derecho a gozar, que practican desafortunadamente. En cuanto a tener hijos, ambas se quedan encintas, pero la Emma francesa se desentiende de su hija y la española desea abortar y hace todo lo posible para ello sin lograrlo.

Adulterios, camas redondas, libertinaje que florece, como en el mundo sadiano «a puerta cerrada\*», aborto, neurosis, epilepsia. El narrador muestra una subversión total

---

<sup>6\*</sup> El cuerpo de Emma es también «eléctrico»(p.118). ¡Sólo somos materia!

y absoluta de los valores tradicionales, muestra la garra del sadismo que atrapa a la sociedad española de su tiempo, muestra el influjo del exceso romántico, nacido precisamente de la tensión que produce la ausencia de Dios, la ausencia de una causa primera, tensión que se centra en el problema del mal por el mal. Y Alas, que cree en Dios y sigue la tradición cristiana, responsabiliza a la mujer de este mal; por ello sin duda la equipara a un animal dañino, al mismo demonio y la elimina de la tierra, declarándola indigna de concebir, indigna de continuar la raza humana. La misoginia de Alas ha sido subrayada por toda la crítica, así como la de Sade. No obstante, éste desprecia a la mujer, viendo en ella única y exclusivamente un objeto dócil para su placer. Alas, en cambio, está horrorizado por este papel al que la quiere reducir la "moral" sadiana. Esta mujer materialista y hedonista, que rechaza su papel tradicional, es condenada duramente por Clarín, que quisiera incluso eliminarla de la faz de la tierra. Sin duda alguna, Leopoldo Alas añora a la mujer tradicional, añora a la *Perfecta Casada* de Fray Luis de León...

Pero Alas, en Su *Único Hijo*, se declara finalmente derrotado, vencido por la realidad: reconoce que el materialismo, la subversión de todos los valores han invadido totalmente la sociedad de su tiempo, llegando a excesos y extremos casi imposibles de imaginar, llegando, en fin, al sadismo más puro, cuyo influjo oculto saca a la luz... para condenarlo, lleno de desesperanza. No vamos a insistir sobre la parodia religiosa - empieza con el título de la novela- que recorre sorprendentemente todo el relato. Ha sido estudiada minuciosamente por la crítica, por Feal Deibe, Weber, Richmond, entre otros. Esta última, no obstante, se extraña de la «ambigua ironía» que muestra Clarín en esta parodia, y en la identificación de Bonis con Cristo<sup>69</sup>. ¿Identificación sorprendente, ironía que, decimos nosotros, parece sacrílega? No nos extrañemos: el influjo sadiano se deja traslucir hasta en esta ambigüedad. Ambigüedad que bien podría responder a una duda de Alas, una duda que le espanta, le obsesiona, la misma duda que hacía presa de *Saint Antoine*: ¿Y si de verdad no existiera Dios? ¿Y si de verdad fuéramos únicamente materia?

Emma Bovary, ante la certeza de la nada, lanzaba un grito frenético y desesperado. Leopoldo Alas "Clarín", ante la duda, *ironiza*, pero no nos engañemos, su ironía -junto al exceso y la violencia de su escritura- es también signo de desesperanza, una desesperanza que el mismo Sade sentía y que se refleja en su obra, una obra que marca, en definitiva, como lo sugiere *Annie Le Brun*, «le chemin unique et aberrant que Sade trouve pour sortir d'un désespoir sans fond».

---

<sup>69</sup> Su *Único Hijo*, op. cit., pp.115-116, nota 1.