

**Análisis
hermenéutico
a partir de lo fantástico
en «Vera», de Villiers
de L'Isle-Adam**

Rafael Mazón Ontiveros
Universidad Complutense de Madrid

En el presente texto se estudiará «Vera», uno de los cuentos más relevantes de la obra *Cuentos crueles* del escritor francés Auguste Villiers de L'Isle-Adam. El objetivo que se persigue es elaborar un estudio que enfatice los elementos de corte fantástico, los cuales juegan un papel fundamental en la estructuración del relato. Con el ánimo de no caer en un excesivo her-

Resumen

Palabras clave

Estudios
Literarios
Literatura
Francesa

metismo, fundamentaremos nuestra interpretación en una metodología conformada por la hermenéutica moderna de Gadamer, planteada en su obra de 1960 *Verdad y método*, junto a lo planteado por Adorno en su teoría crítica, sin olvidar las corrientes literarias predominantes de su contexto.

This text will study «Vera», one of the most relevant stories of the anthology *Cruel tales* by the French writer Villiers d'isle Adam. Our objective is to elaborate a study of the mentioned text focusing on the fantastic elements which are fundamental for the structure of the story. This, in itself, does not represent a real contribution to the field of literary studies. However, by basing our interpretation on a methodology conformed by Gadamer's modern hermeneutics proposed in his 1960 work *Truth and method*, together with the reflection that Adorno did in his critical theory, we can avoid an excessive and fruitless hermeticism in our proposed interpretation. And we believe that this does represent a small contribution, since we will be providing a possible personal interpretation of a classic story, without ignoring the prevailing literary movements in which «Vera» was created.

Keywords

Literary
Studies
French
Literature

Abstract

Al hablar de los escritores malditos de la época finisecular de las letras francesas, es probable que a quien mejor le quede la etiqueta de «maldito» sea al conde Auguste Villiers de L'Isle Adam. Después de haber tenido una entrada avasalladora en el mundo literario de la época con su novela *Isis* y de ser el escritor más prometedor de aquellos días, pasó rápidamente al olvido, terminando su vida hundido en una miseria absoluta y careciendo de medio estable para subsistir. Auguste Villiers de L'Isle Adam, hijo de un noble obsesionado con la búsqueda de tesoros, dedicó gran parte de su existencia a intentar publicar su antología de cuentos titulada *Cuentos Cruels*, obra considerada como una de las cumbres de la narrativa simbolista y decadente de finales del siglo diecinueve.

Para el presente estudio interesa centrarse en analizar el segundo cuento de la antología referida, en concreto, el cuento titulado «Vera». El propósito de este análisis es enfatizar los elementos de corte fantástico que se pueden apreciar en este. Además, al partir de estos elementos, se podrá desarrollar una posible interpretación del texto. Con el fin de entablar un diálogo entre el objeto a estudiar y su receptor, se seguirán los planteamientos sobre la hermenéutica moderna de Gadamer planteados en *Verdad y método*. Esto último se hará con la esperanza de alcanzar el conocimiento surgido de la experiencia estética provocada por el encuentro con la obra de arte, lo cual puede entenderse como una auto-comprensión:

También la experiencia estética es una manera de auto-comprenderse. Pero toda auto-comprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia [...] ¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente

la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial del conocimiento? [Gadamer, 1993: 67]

Para alcanzar el cometido de este trabajo, resulta importante realizar un análisis del relato que considere el texto de principio a fin. Se recurrirá a aspectos extraliterarios o contextuales con la finalidad de enriquecer y fundamentar las cuestiones que surjan en el propio proceso de análisis: por ejemplo, para tratar de teorizar sobre el papel de lo fantástico para las corrientes literarias del simbolismo y el decadentismo. Asimismo, para evitar caer en un extremo inmanentismo que podría ignorar por completo el contexto histórico en el cual se crea la obra literaria, se seguirán las puntualizaciones de la teoría crítica de Adorno, específicamente cuando habla sobre la cualidad de artefacto de la obra de arte:

Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado [...] la línea de demarcación entre el arte y lo empírico no debe borrarse por un proceso de idealización del artista [...] y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido [Adorno, 2004: 25].

Finalmente, se concluirá el presente trabajo recuperando la categorización realizada por Todorov del cuento en su *Introducción a la literatura francesa*, con el afán de cuestionarnos su valoración dentro del marco de esta interpretación.

Así, partiremos de una breve síntesis del argumento del relato antes de iniciar el análisis. «Vera» presenta un argumento sencillo: el conde d'Athol ha perdido a su hermosa amada Vera. Después de la ceremonia luctuosa, el conde pasa unos minutos en el panteón familiar delante del féretro. Antes de salir, decide arrojar la llave de plata al interior del lugar sagrado, con la resolución de no regresar jamás allá dentro. Es posible afirmar que aquí acaba la acción narrativa, puesto que el resto del relato se centra en reflexiones desarrolladas por un narrador omnisciente respecto a los temas del amor y la muerte, así como a las descripciones del estado anímico y mental del conde d'Athol, cuando vuelve al dormitorio de su amada. El aposento no ha tenido el más mínimo cambio desde el fallecimiento de Vera: todo aparenta ser igual para el conde, por lo que empieza a sentir y creer que su esposa sigue ahí, con él. Por esto mismo despide a toda la servidumbre, exceptuando a Raymond, un sirviente anciano que en un primer momento duda de la salud mental de su amo, pero que finalmente se deja llevar por los presuntos delirios del conde d'Athol. La obra concluye con el aniversario luctuoso y Vera regresando a sus aposentos.

El relato comienza con una oración que recupera una cita de Salomón que a su vez encierra el contenido temático de la obra: «El Amor es más fuerte que la Muerte, ha dicho Salomón; sí, su misterioso poder es ilimitado» [Villiers, 2017: 35]. Resulta relevante no dejar de lado el sentido de la cita ni el del epígrafe incluido: «la forma del cuerpo le es más esencial que su substancia», puesto que, tal como apunta Rashkin, «the

presence of these two assertions at the head of the narration seems to indicate that they are in some way emblematic of the meaning of the entire text» [Rashkin, 1981: 462]¹. Estas referencias, como preámbulo de la obra, parecen guiar y contener el sentido de toda la narración. La referencia de Salomón, la cual también es recuperada por Gautier en su relato fantástico *La muerta enamorada*, con el que «Vera» tiene varias similitudes, resulta de interés puesto que los conceptos abstractos de la muerte y el amor son personificados al ser representados con letra mayúscula, como si fueran dos seres de carne y hueso enfrentados en una batalla mortal. También, porque se introduce una cita bíblica en un texto que de hecho desarrolla acontecimientos de corte fantástico. En relación a esto, no hay que olvidar que la Biblia se ha leído como una obra histórica en las sociedades occidentales, es decir, como un referente de la realidad. Como consecuencia, la introducción de esta referencia en el texto comienza a crear un ambiente ambivalente, ya que contrapone conceptos semánticamente opuestos: como lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo fantástico.

Ahora, desde la primera aparición de Vera en el relato es posible apreciar, por el estilo utilizado, la inclinación por la utilización de colores y texturas artificiosas de los escritores simbolistas y decadentes franceses, así como por la creación de imágenes poéticas de gran plasticidad como la siguiente: «había acostado en un ataúd de terciopelo y envuelto en violetas, entre olas de batista, a su dama de placer, a su pálida esposa, Vera, su desesperación» [Villiers, 2017: 35]. La imagen poética creada a partir de la parafernalia ornamental de enorme belleza que adorna el cadáver de Vera recuerda a la idea romántica de la belleza de la muerte o de lo muerto, al ser aquello que puede abrir las puertas del Absoluto y/o del más allá, al ser humano cuyo carácter es mortal: «la muerte es una autosuperación que, como todo triunfo sobre uno mismo, proporciona una existencia nueva y más ligera» [Novalis, 2007: 200]. Tras esto, el narrador se detiene un momento para explicar que las pertenencias de la condesa siguen inmutables: «todos los objetos estaban en el lugar donde la condesa los había dejado la víspera. La Muerte, súbita, había fulminado» [Villiers, 2017: 36]. Esta será una de las cuestiones más importantes para el posterior desarrollo del cuento.

Igualmente, uno de los aspectos más llamativos de todo el texto es la manera en que Vera muere: ella fallece tras llegar al éxtasis. La puerta al más allá, al Absoluto, se abre gracias a la simbólica llave del placer:

La noche anterior, su bien amada se había desvanecido en goces tan profundos, se había perdido en abrazos tan exquisitos, que su corazón, roto de delicias, había fallado: sus labios se habían mojado bruscamente con un púrpura mortal. Apenas había tenido tiempo de dar a su esposo un beso de despedida, sonriendo, sin una palabra: luego, sus largas pestañas, como crespones, habían descendido sobre la bella noche de sus ojos. La jornada sin nombre había pasado [Villiers, 2017: 36].

¹ «La presencia de estas dos afirmaciones al inicio de la narración parecen indicar que son, de cierta manera, representativas del sentido del texto entero» [Rashkin, 1981: 462, N. T.].

En este punto, resulta indispensable considerar lo descrito respecto a la sexualidad perversa y erótica del decadentismo:

Y, como toda erótica, era adversa a la moral establecida y el supuesto bien común. Hacía peligrar las costumbres y el orden social. Amenazaba la estabilidad del matrimonio, proclamaba el placer sin necesidad de justificarlo en el amor. Esto era imperdonable [Poe, 2010: 18].

La sexualidad perversa del relato en cuestión introduce la presencia de lo fantástico. Así, a esta primera llave señalada, se añade otra; no obstante, en esta ocasión no es metafórica sino real, la cual también servirá para abrirle la puerta a lo sobrenatural más adelante, al finalizar el cuento:

Al cerrar el sepulcro, había arrancado de la cerradura la llave de plata y, de puntillas sobre el último escalón del umbral, la había arrojado suavemente al interior de la tumba, [...] ¿por qué?... con toda seguridad, tras alguna misteriosa resolución de no volver jamás [Villiers, 2017: 36].

A pesar de que el conde d'Athol tiene la firme resolución de superar el duelo luctuoso, al deshacerse de la llave del sepulcro, cada uno de los objetos ubicados en el aposento de la condesa está impregnado todavía por la esencia de esta: «El conde miró a su alrededor la ropa arrojada la víspera sobre un sillón [...] junto a la almohada, donde la huella de la cabeza adorada y divina seguía siendo visible en medio de los encajes» [Villiers, 2017: 36]. A pesar de la desaparición terrenal de la amada, su substancia sigue existiendo a través de sus pertenencias. Desde las primeras reflexiones del conde, se aprecia que para este la muerte no es un estado sino un lugar desconocido, un sitio al que pareciera poder irse cuando se desee: «¡Se había ido!... ¿Adónde?... ¿Seguir viviendo? ¿Para qué?... era imposible, absurdo. Y el conde se sumía en desconocidos pensamientos» [Villiers, 2017: 37]. La mente del protagonista empieza a buscar, usando el recurso del pensamiento, el paradero de su amada y la forma de llegar a ella.

El escritor francés hace hincapié en señalar la misma naturaleza que poseen los amantes protagonistas del relato: «íntimamente se habían reconocido de igual naturaleza, y asumían que debían amarse para siempre» [Villiers, 2017: 37]. El texto recupera el motivo romántico de las almas destinadas a enamorarse y a amarse más allá de los límites terrenales, pero inmediatamente hay un giro en el significado del mismo:

Se trataba de dos seres dotados de sentidos maravillosos, pero exclusivamente terrenales. Las sensaciones se prolongaban en ellos con una inquietante intensidad [...]. En cambio, ciertas ideas, las del alma, por ejemplo, del Infinito, de Dios mismo, estaban como veladas a su entendimiento [Villiers, 2017: 37].

Los enamorados están destinados a amarse para siempre, pero al mismo tiempo son dos seres terrenales, abocados únicamente al disfrute de los placeres sensoriales. El

motivo mencionado tiene dos caras: la romántica y la decadente. Para el tiempo en que se publica «Vera», en 1874, ya no se habla en la literatura únicamente de la búsqueda del absoluto y/o del infinito (temas románticos por excelencia), sino que se tratan temas ignorados hasta este momento por el arte, como la sexualidad, los placeres, las drogas, las actitudes consideradas mundanas o perversas por la moral establecida; lo artificial frente y por encima de lo natural, etc. Por esto es posible considerar al cuento a caballo entre el romanticismo y el decadentismo, imperante en el contexto artístico de la época. El escritor francés logra unir de manera brillante el contenido de ambas corrientes artísticas, cuestión lograda gracias al genio del creador, tal como lo señala Adorno: «en ningún caso los *ismos* han maniatado las fuerzas productivas individuales, sino que las han incrementado, incluso por medio de la colaboración colectiva» [Adorno 2004: 57]. De igual forma, es posible apreciar la modernidad del relato en el tema del matrimonio llevado a cabo entre el cuerpo y el alma.

El motivo de la Torre de Marfil también representa rasgos decadentes, concretamente se le conoce como *torremarfilismo*². Este espacio es representado por el palacete donde Vera y el conde d'Athol se entregan a placeres exquisitos, donde surge una unión entre lo terrenal y lo divino, entre lo carnal y lo espiritual:

Allí, los dos amantes se sepultaron en el océano de esas alegrías lánguidas y perversas en que el espíritu se mezcla con la carne misteriosa [...] en ellos, el espíritu intuía tan bien el cuerpo que sus formas les parecían intelectuales, y los besos, eslabones ardientes, los encadenaban en una fusión ideal [Villiers, 2017: 38].

Nuevamente, en lo referido es posible observar cómo la sexualidad, para el relato en cuestión, funciona como intermediaria para acceder a una realidad supraterránea: los protagonistas encuentran el elemento invisible que los conforma, el alma, a partir del encuentro de la carne. En razón de esto, se aprecia que en este relato se está frente a una sexualidad espiritual, en la cual el conde y su amada se fusionan en un solo ser, tal cual lo describe Rashkin: «D'Athol's life with Vera in the past is portrayed as an ideal fusion of two beings, as an existence based on the immediacy of sensation, devoid of the ambiguity and uncertainty associated with such concepts as the soul, the infinity, or God» [Rashkin, 1981: 463]³.

Ahora, en pleno duelo, el conde empieza a percibir a su amada muerta en el espacio que lo rodea, en la Torre de Marfil. Primero, a partir de la personificación de una noche que parece mostrarse únicamente ante él, en ese espacio sagrado en el cual él y Vera se funden en cuerpo y alma: «Por la ventana miraba avanzar la noche en los cielos: y la

2 Para los autores finiseculares, principalmente para los parnasianos, la idea de la Torre de Marfil aludía a la actitud de evasión de estos autores que, hastiados y asqueados de la decadencia de la clase burguesa y de sus convenciones, crearon este tópico para huir de la realidad que tan repugnante les resultaba, y crear un espacio de esteticismo en donde pudiesen escribir sobre los temas de su interés.

3 N. T. propia: «La vida de D'Athol con Vera en el pasado es descrita como la fusión ideal de dos seres, con una existencia basada en la inmediatez de las sensaciones, ajena ésta a la ambigüedad e incertidumbre asociadas a conceptos como el alma, el infinito, o Dios».

Noche le parecía personal [...] –Es Vera– pensó. Ante este nombre, pronunciado en voz muy baja, se estremeció como hombre que se despierta» [Villiers, 2017:38]. Hay dos cosas a señalar sobre la cita anterior: primero, el cambio en la letra «n» entre la primera «noche», la correspondiente a la realidad tangible, y la que lleva letra mayúscula, la personal, la de la fantasía que la mente del conde empieza a crear para no aceptar la partida de su amada; segundo, que la realidad objetiva tiene el tratamiento de un delirio, y el protagonista despierta de esta ilusión triste en la cual Vera ha muerto para vivir en su realidad subjetiva, creada por él mismo. No obstante, Athol empieza a sentir la presencia de Vera cuando la noche se ha vuelto personal:

«La Nuit», a metaphor of time, is described as «personelle», as familiar or recognizable. When the count looks at the night sky, it is not the forward progression of time that he perceives [...] but a particular moment in time already known to him. D’Athol sees a moment of his own past; and it is at the precise instant of this perception that he senses for the first time that Vera is present with him in the room [Rashkin, 1981: 464]⁴.

El personaje de Raymond es de gran importancia para la estructura del cuento, puesto que funciona como el elemento ajeno, externo a la dualidad conformada por Vera y el conde, y que, en su calidad de testigo, podrá determinar si todo es una fantasía creada por la mente enferma de Athol o si realmente la presencia de la muerta es real. En primera instancia, el sirviente juzga como loco a su amo, al que compara con un sonámbulo: «el sirviente pensó al principio que el dolor, demasiado hondo, demasiado desesperado, había trastornado la mente de su amo [...] comprendió al instante que el choque de un despertar demasiado repentino podía ser fatal para aquel sonámbulo» [Villiers, 2017: 39]. Sin embargo, la voluntad imaginativa del conde de desdoblarse (pues la esencia de la muerta ahora habita únicamente en su cuerpo) y proyectarse en el espacio sacralizado por los objetos de su amada es tan fuerte que con el paso de los días, Raymond termina por aceptar la presencia invisible de la condesa:

Y ahora ocurrían unos fenómenos singulares en los que resultaba difícil distinguir el punto en el que lo imaginario y lo real eran idénticos. En el aire flotaba una presencia: una forma se esforzaba por manifestarse, por urdirse en el espacio vuelto indefinible [Villiers, 2017: 40].

La frontera divisoria entre el mundo de la realidad objetiva y la fantasía se resquebraja, introduciendo a la primera en la del más allá. La postura del narrador, dedicado principalmente a hacer descripciones espaciales, mentales o emocionales, apoya la creación de la ambigüedad y de la ambivalencia característica de este relato, así como de otros cuentos

4 «“La Noche”, metáfora del tiempo, es descrita de forma personal, como algo familiar y reconocible. Cuando el conde mira el cielo nocturno, no es la progresión del tiempo hacia el futuro lo que él percibe [...] sino un instante particular que él ya conoce. D’Athol mira un momento de su propio pasado; y en este preciso instante de percepción, él siente por primera vez que Vera está presente con él en el cuarto» [Rashkin, 1981: 464, N. T.].

fantásticos escritos en pleno siglo XIX, en donde el lector no sabe si los personajes están enloqueciendo, o si realmente el amor y la fuerza de voluntad del conde rescatan a Vera del más allá. Lo que se observa realmente particular del texto de Villiers de L'Isle-Adam es la manera en que la dualidad Athol-Vera funciona: fundidos en un solo ser gracias a la sexualidad espiritual antes mencionada, el conde tiene la posibilidad de desdoblarse con su imaginación, como si eyectase a la condesa desde su interior hacia la realidad:

D'Athol vivía doble, como iluminado. Un rostro dulce y pálido, entrevisto como el relámpago, en un abrir y cerrar de ojos [...] un beso que le cerraba la boca en el momento en que iba a hablar, afinidades de pensamientos *femeninos* que despertaban en él como respuesta a lo que decía, un desdoblamiento tal de sí mismo que sentía, como en una niebla fluida, el perfume vertiginosamente dulce de la amada a su lado, y, por la noche, entre la vigilia y el sueño, unas palabras oídas en voz muy baja [Villiers, 2017: 40].

Por consiguiente, se concuerda con lo siguiente: «la fuerza de la ilusión crea la realidad: por la negación de la muerte se hace presente la ausente y D'Athol [...] vive su vida y la de la amada, en desdoblamiento que le permite sentir el perfume, la música» [Gullón, 1990: 164]. Para Athol, aceptar la muerte de la amada sería equivalente a perder la certeza sobre su propia existencia:

The death of Vera, therefore, represents for D'Athol, not only the loss of an object of desire but the loss of the certainty of his own existence. His negation of Vera's death marks a negation of the loss of his own life in the past as an absolute and perfect totality [Rashkin, 1981: 463]⁵.

Lo anterior dirige a la noche del aniversario luctuoso, la cual corresponde a la escena final del relato. El conde invoca la presencia tangible de Vera con sus palabras, recordando un alegre día del pasado: «-¡*Duschka!*, ¿te acuerdas del Valle de las Rosas, a orillas del Lahn, del castillo de las Cuatro Torres?... Esta historia te los ha recordado, ¿verdad?» [Villiers, 2017: 41].

Inmediatamente después, la condesa parece hacerse presente en la realidad objetiva, regresando del más allá gracias a la imaginación y al amor de su amado:

¡Ah, las Ideas son seres vivos!... el conde había excavado en el aire la forma de su amor, y era preciso que aquel vacío fuese colmado por el único ser que le era homogéneo; de otro modo el Universo se habría desmoronado [Villiers, 2017: 42].

El Amor con mayúsculas, ayudado por la fantasía, da la impresión de que ha terminado por derrotar a la muerte: «el hombre sólo logra prolongar sus obras y su existencia

5 «La muerte de Vera representa, entonces, para Athol, no únicamente la pérdida de su objeto de deseo sino la pérdida de la certeza de su propia existencia. Su negación de la muerte de Vera implica una negación de la pérdida de su propia vida pasada, la cual simbolizaba la totalidad absoluta y perfecta» [Rashkin, 1981: 463, N. T.].

más allá de las mismas mediante la idea» [Novalis, 2007: 206]. En razón de lo anterior, se está de acuerdo con la siguiente declaración: «This union is not the effect of a negation of death but of the subversion of the opposition between life and death» [Rashkin, 1981: 466]⁶. Vera ha regresado del mundo de los muertos. Sin embargo, en el instante del beso eterno entre los amados, que simboliza la fusión de la vida y la muerte («de la tierra y el cielo», como dice el narrador), la certeza de lo real, cuando Athol recuerda la muerte de Vera, destruye la creación ilusoria de la imaginación: «Por eso, cuando el amante recuerda, como en la narración de Villiers, que la mujer está muerta, la certidumbre se desencarna, el sueño se disuelve de golpe, y todo vuelve a ser como antes» [Gullón, 1990: 164]. Como lo planteaba el romanticismo alemán, específicamente Novalis a partir del concepto de intuición intelectual y *ordo inversus*, Athol ha intuido de forma negativa el absoluto a partir de percibir aquello que se le escapa, de lo que no puede alcanzar, simbolizado por la desaparición de la Vera revivida.

Para Todorov, este cuento es un ejemplo de relato fantástico-maravilloso, ya que el final brinda una supuesta solución fantástica a las incógnitas presentadas a lo largo de toda la narración. En el presente análisis, toda la ambigüedad y ambivalencia del relato es llevada al extremo por el propio autor al final del texto, sin que la posibilidad de inclinarse a apreciar una solución lógica (en la cual diríamos, por ejemplo, que la mente del conde, enferma por el dolor de la pérdida, le ha llevado a sufrir fuertes alucinaciones),- ni a una explicación maravillosa. Esto, ocasionado por la propia estructura del relato, lo que lleva a pensar es que el objetivo de Villiers es, como en varios de los relatos fantásticos románticos del siglo XIX, relativizar la posibilidad de descubrir un sentido último y verdadero. Villiers, en definitiva, parece buscar crear un nuevo lenguaje literario que posibilite la coexistencia de múltiples significados, imposibilitando fijar un único sentido al texto literario:

How can the reader determine the “true meaning” of the text with any degree of certainty if what appears to be its meaning at one moment is abruptly reversed by the text in the next moment; if the superiority of love over death and form over substance is asserted by the narrative at one point only to be subverted by it at another? Can such a “true meaning” in fact exist or be understood? Is not the very possibility of understanding itself ultimately put into question by this structure of reversal? [Rashkin, 1981: 468-469]⁷.

Al cobrar conciencia de la pérdida irreparable que ha sufrido, un Athol desesperado pregunta la manera de llegar a Vera. La llave de plata, arrojada al interior del sepulcro

6 «Esta unión no es el efecto de la negación de la muerte, sino la subversión de la oposición entre la vida y la muerte» [Rashkin, 1981: 466, N. T.].

7 «¿Cómo puede el lector determinar el “verdadero sentido” del texto sin ningún grado de certeza pues lo que aparece que será el significado en un momento, cambia abruptamente en el momento siguiente; si la superioridad del amor sobre la muerte y de la forma sobre la sustancia es asegurada por la narración en un punto, solamente para ser subvertida en otro? ¿puede existir o ser entendido algo como un “verdadero sentido”? ¿acaso no es la mera posibilidad de comprensión puesta en duda por esta estructura?» [Rashkin, 1981: 468-469, N. T.].

en el inicio del relato, cae del cielo como respuesta a su interrogante. Entonces, la amada parece haber regresado, objetivamente, del mundo de los muertos. Este cuento cruel parece reflejar el error trágico de su protagonista al recordar que él ha logrado lo imposible al vencer a la muerte y solamente le queda su propia destrucción para volverse a unir con su amada. Si se retoma a Alazraki, podría decirse que todo lo anterior despierta los sentimientos de terror típicos de un relato fantástico del siglo XIX, pues se tiene la conciencia de que Athol no ha estado hundido en un estado de delirio fantasioso, sino que todo ha sido real: que Vera, como si fuese un muerto viviente, ha salido de la tumba.

En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector [...] el miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder [Alazraki, 2001: 271].

En realidad, en ninguna parte del texto la llave de plata es vestida de algún significado oculto o profundo. Esta solamente es definida con dos simples adjetivos. Únicamente es nombrada en un momento, y no se le vuelve a mencionar a lo largo de la narración. El lector, probablemente confundido, puede encontrarse con dificultades a la hora de llegar a una interpretación al final del relato:

The information contained within the text does not permit the reader to decide with any certainty which of the contradictory explanations evoked by the key is in fact signified by it [...] the reader, in turn, unable to isolate a meaning or truth the text itself does not know, becomes mystified by the very object he or she tries to demystify” [Rashkin, 1981: 469]⁸.

En suma, al utilizar como guía la hermenéutica de Gadamer, la teoría crítica de Adorno, la sexualidad decadente y ciertas conceptualizaciones de Novalis sobre el romanticismo, este análisis se inclina a considerar la victoria de Athol sobre la muerte y su posterior error trágico al recordar. Sin embargo, este estudio también es consciente de que, debido a la estructura del relato, esta interpretación resultaría relativa. Por esto es de relevancia añadir que, contrario a la clasificación realizada por el propio Todorov⁹, este cuento es

8 «La información contenida dentro del relato no le permite al lector decidir con alguna certeza cuál de las explicaciones contradictorias evocadas por la llave es, de hecho, la correcta [...] el lector en cuestión, incapaz de aislar un significado o una verdad que el mismo texto no tiene, se confunde por el mismo objeto que él o ella intentaba “desconfundir”» [Rashkin, 1981: 469, N. T.].

9 Dice Todorov (1981) sobre lo fantástico maravilloso, concepto bajo el cual coloca como ejemplo al relato «Vera»: «Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión» [1981: 38-39].

un relato plenamente fantástico por la constante ambivalencia creada entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo fantástico y lo real: «The text, as we have seen, never ceases to hesitate between the natural and the supernatural [...] Vera, contrary to Todorov's description of the tale, but (ironically) according to his own definition of the fantastic, is a purely fantastic text» [Rashkin, 1981: 470-471]¹⁰.

10 «El texto, como hemos visto, nunca termina de dudar entre lo natural y lo sobrenatural [...] Vera, contrariamente a la categorización hecha por Todorov de este cuento, pero (irónicamente) siguiendo su propia definición de lo fantástico, es un cuento puramente fantástico» [Rashkin, 1981: 470-471].

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (2004): *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Akal.
- ALAZRAKI, J. (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, España, Arco Libros, pp. 265-282.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (2017): «Vera», en Villiers D'Isle Adam, *Cuentos Cruels*, Madrid, Valdemar.
- GADAMER, H. G. (1993): *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GULLÓN, R. (1990): *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- NOVALIS (2007): *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal.
- POE, K. (2010): *Eros pervertido, la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RASHKIN, E. (1981): «Truth's turn: rereading the fanstastic in Villiers Vera», en *Romanic review* 4 (72), pp. 460-471.
- TODOROV, T. (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia.