

APROXIMACIÓN A GILLES DE RAIZ, DE VICENTE HUIDOBRO

Antonio Angel Usábel

I. VICENTE HUIDOBRO: DE *PASANDO Y PASANDO...* (1914) A *VIENTOS CONTRARIOS* (1926)

EXISTIO UNA VEZ en Francia, hace ahora mucho tiempo, un genio terrible, de quien sólo la historia criminal no ha conseguido desprenderse. Se llamaba Gilles de Rais. Conquistó la gloria militar para el fortalecimiento de su rey y fue responsable directo de la muerte violenta de más de ochocientos niños. Tentó lo bienaventurado y lo maldito. Quizá su ventura fuera llegar a conocer, para servirlos y aborrecerlos, el Bien y el Mal.

¿A qué se debe que un autor vanguardista como Vicente Huidobro (1893-1948) muestre interés por tan siniestro personaje? Poco a poco nos iremos esforzando en descubrir la respuesta.

* * *

Considerando las diferentes evidencias, no podemos hablar de una seria ruptura en el pensamiento del escritor chileno. En su caso, hay que respaldar siempre el término *continuidad*; o, en su defecto, acudir a la fórmula

*Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Estudiante de la novela histórica hispanoamericana, ha publicado también trabajos y traducciones relacionados con la mística medieval cristiana y los viajes literarios en el tiempo.



Antonio Angel Usábel

cierto grado de evolución. Huidobro –recuérdese– se confesó creacionista hasta el final, cuando un nutrido elenco de dadaístas, ultraístas y surrealistas habían dejado de profesar en sus posturas rebeldes. Asumió la actitud compromisaria del realismo y naturalismo, pero desde una óptica más osada y original. Concretamente, desde un perfecto quebrantamiento de la escritura, de la ley, en el contexto de una peculiar escuela fundada por Apollinaire, Marinetti y Breton. “La escritura –denuncia Artaud– fija el espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría”¹. El propósito general de todos estos intelectuales oscila entre la plasmación descarnada de los instintos animales que subyacen en el hombre –sin omitir, tampoco, el producto de su inteligencia en multitud de innovaciones técnicas–, y la investigación del recuerdo de mitos legendarios o la manifestación de fuerzas ocultas en el mundo contemporáneo².

En el momento en que cruza los cielos el relámpago del cubismo, nace la dislocación del punto visual único. La representación polimorfa suscita sensaciones de hiperrealidad (lo convencional fuera de sí). El estado natural de la conciencia va a entrañar una lucha abierta entre lo sensible y lo inteligible. Todo combate trae desorden y confusión, aunque no aniquile por entero unas determinadas asimilaciones, que apuntan hacia la tendencia de encontrar destellos de razonamiento. El primer empeño de cualquier vanguardia es ir en contra de directrices únicas, impuestas y ajenas. Desde muy joven, nuestro autor lo supo entender, y así lo demuestra en las páginas de su bautizo semiautobiográfico.

Pasando y pasando... (*Crónicas y comentarios*) aparece publicado en Santiago de Chile en 1914. Se trata de una miscelánea de cuentos y reflexiones en prosa. No fue ésta, ni mucho menos, su primera experiencia literaria. Había comenzado ya antes con la poesía; *Ecos del alma* aparece en 1911. De 1913, el año de su matrimonio con Manuela Portales Bello, son otros dos volúmenes de poemas: *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*. Huidobro compagina el ejercicio poético con su cargo de director de la revista *Musa Joven*, creada por su madre, la escritora feminista María Luisa Fernández Bascuñán (*Monna Lisa*). Su talante emprendedor propone pronto el nacimiento de otro órgano de difusión literaria y cultural, *Azul* (1913). Pero es este peculiar año de gracia de 1914 uno de los más trascendentales de la vida de nuestro joven poeta: según los especialistas, leyó entonces el célebre manifiesto *Non serviam*, en el Ateneo de Santiago. Naturaleza, “no te serviré (...) Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis mon-

¹v. Antonin Artaud, “El teatro y los dioses”, en *Mensajes revolucionarios*, ed. de Cristina Vizcaino, 3ª ed., Madrid, Fundamentos, 1981, p. 40.

²...*Los escritores de este tiempo han presentado un conocimiento de los fondos ocultos del hombre, perdido desde antes del Tiempo* (v. A. Artaud, “Surrealismo y revolución”, en *op. cit.*, p. 15).

tañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”³. Mientras, en Europa, el estallido de la Gran Guerra desmontó esa ficción intensa conocida como *Belle époque*. La catástrofe tuvo su hermoso oráculo: en la madrugada del 15 de abril de 1912, el mayor y más lujoso barco de pasajeros del mundo, el *Titanic*, colisionaba con un iceberg y se hundía a setecientos kilómetros de las costas de Terranova. Murieron 1.635 personas. Nada de lo valientemente construido por el hombre debía resultar imperecedero, como si jamás se alcanzara el futuro. Marinetti olvidó tamaña verdad en 1909.

Cuando aristócratas y burgueses leían a Kipling, Sienkiewicz o Salgari, Huidobro diseccionaba a escondidas en el colegio a Zola. “En literatura –comenta– me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original”. Mas añade después: “... No se crea que desprecio el pasado. No. Repruebo el que sólo se piense en él y se desprecie el presente, pero yo amo el pasado”⁴. Esta valoración hace que las loas al modernismo de Benavente y Villaespesa corran junto a los manantiales de exaltación del naturalismo de Strindberg, o de los placeres de D’Annunzio⁵. También vilipendia el poeta aquella cruel añagaza de las ilustres damas de la liga pro-moralidad teatral, quienes con la excusa falsa de censurar, visionan la más excitante pornografía fílmica que llega de París⁶. Como curiosa y contradictoria parece la misoginia militante del padre del futurismo, al tildar de caduca y perversa la belleza femenina. La revolución ocupa su puesto al lado de la joven muchacha de provincias, de espíritu romántico, que adora a la luna, atraviesa cruces de caminos y visita tumbas solitarias⁷. *Pasando y pasando...*, un libro, en definitiva, *de paz y de guerra*.

* * *

1916. Nueva época de cambios, y tiempo de feroces convulsiones que despertará mayor actividad aún en nuestro autor. Huidobro publica *El espejo de agua*, estandarte de la poética creacionista; dirige sus pasos hacia Europa, el paraíso de la revolución cultural. El poeta pasa por Madrid y se traslada luego a París, donde colaborará en varias publicaciones de difu-

³v. Vicente Huidobro, *Obra selecta*, ed. de Luis Navarrete Orta, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 292.

⁴v. Hugo Montes (ed.), *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. I, pp. 658-659.

⁵cfr. *ibíd.*, p. 694: “Una de las primeras novelas que leí de Gabriel D’Annunzio fue *Las vírgenes de las rocas*, en la cual expone las ideas de Nietzsche y la teoría del superhombre”.

⁶cfr. *ibíd.*, p. 662.

⁷cfr. *ibíd.*, pp. 663-665.

sión vanguardista⁸. La guerra parece quedar algo distante, pero todavía true-na el *Gran Berta* de los alemanes y algunos dirigibles surcan los cielos. En el frente, los soldados mueren de asfixia en las trincheras (*La tranchée / fait le tour de la Terre*); la contienda entra ya en una definitiva inflexión. Huidobro conocerá la guerra años después, cuando tome partido por la causa de la República española.

Se recrudece la batalla literaria contra el racionalismo. Las ciencias –se indica– operan siempre a partir de una clasificación de las disciplinas del pensamiento según compartimentos estancos. Los escritores adscritos a la política de vanguardia derribarán precisamente ese afán separatista, apelando, incluso, a la escapada, a la tentación de encontrar civilizaciones primitivas donde el ser humano se dé en su estado puro. París ve prosperar, hacia 1919, todas aquellas salas dedicadas al teatro experimental. Se da pie a los mensajes renovadores de Gide o Cocteau y se representa a los clásicos-modernos: Ibsen, Chejov, incluso el Tolstói de *El poder de las tinieblas*. Los jóvenes asimilan lo que de sugerente existe en el universo de los viejos maestros, a quienes se sintetiza para el escenario (por ejemplo, *Los hermanos Karamazov*, o *Crimen y castigo*, de Dostoyevski). Aparecen, básicamente, dos concepciones distintas del espacio escénico: la primacía del texto sobre los efectos técnicos (modelo que volverá suyo el director Jacques Copeau); y, por el contrario, el predominio casi absoluto de los mismos frente a la palabra (propuesta original de Gaston Baty). Mientras un teórico como Artaud se decanta por Baty y el teatro balinés de gestos y símbolos, veremos cómo el práctico Huidobro prefiere el esbozo parlamentario.

1926 asiste al sonado escándalo del Teatro du Châtelet: el grupo de los surrealistas sabotea el montaje del ballet *Romeo y Julieta*. Además de los chillidos y del arrojo de panfletos, esgrimen los rebeldes dos banderas, una negra y otra roja, con los lemas respectivos de “¡Viva Sade!” y “¡Viva Lautréamont!” Se vio a Aragon –comenta un testigo– correr como loco, desgañitándose, por los antepechos de los palcos del tercer piso, a riesgo de despeñarse. Y

⁸La biografía de Huidobro nos es sólo parcialmente conocida, casi a retazos. En 1917, el escritor colabora con la vanguardia francesa. Publica en *Sic* (el medio de Apollinaire, futurista y simbolista) y funda *Nord-Sud* (cubista) junto a Pierre Reverdy. Hacia 1920, parece que ingresa en el Partido Comunista, opción política que criticará en el final de su vida. En 1922, dicta conferencias en Buenos Aires, Madrid, Berlín, Estocolmo y París. En 1924, viaja a Alemania, donde se entrevista con matemáticos, cineastas y filósofos. En 1925, regresa a Chile y un grupo de estudiantes lo proclama candidato a la presidencia de la República. En 1927, visita Estados Unidos y gana en Nueva York un premio por *Cagliostro*, guión cinematográfico. Dos años después, presenta, para el actor y productor Douglas Fairbanks (1883-1939), *Mío Cid Campeador*. El proyecto no se realiza. En 1930, de vuelta en París. En 1931, publica *Altazor*; y en 1932, *Gilles de Raiz* [v. la *Cronología* de Luis Navarrete Orta, en V. Huidobro, *Obra selecta*, pp. 619-632; también debe consultarse Cedomil Goic, “Vicente Huidobro: datos biográficos”, en René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 27-59; y Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980].

una gran bandera negra caía como un sudario sobre las espaldas desnudas de las damas de la aristocracia”⁹. Por esas fechas en que algunos rompían los corsés de las reglas, Huidobro había abandonado su periplo europeo y acababa de regresar, aunque para breve, a su país natal. No se va solo: lo acompaña la filosofía de Nietzsche, y a partir de ella compondrá su siguiente volumen pseudoaforístico / medio autobiográfico.

Vientos contrarios ilumina por entero el *Gilles de Raíz* (1932). Se anuncia con el emblemático prefacio de “Todo aquello que es cualidad en el individuo, es detestable para la colectividad”. Huidobro, que disfruta hablando de sí mismo y de sus lecturas, continúa mostrándonos su mundo interior y su vanidad de poeta. “Desde mi niñez –advierte– nunca he obrado en disconformidad con lo más íntimo de mi ser. Ante cada acción, ante cada gesto de mi vida siempre me he mirado hacia adentro preguntando: ¿estás de acuerdo, corazón?”¹⁰. Los surrealistas sugerían la mezcla de ciencias experimentales y materias ácratas: Huidobro estudia astrología, alquimia y cábala antigua. Aquí se acrecienta, así mismo, la acerada mitomanía del autor: si en *Pasando y pasando...* el héroe era el contestatario, “el que no se dobla”, en *Vientos contrarios* salpica ese don al “dios irrealizado”, e incluso, al propio concepto de dios, “nuestro anhelo de dios, nuestro deseo de absoluto hecho carne”¹¹. Dios, por sí solo, no existe; existe el hombre émulo de Dios, el valiente de perfil napoleónico. O el fantasma de Don Juan, devastador vendaval del “amor en marcha”¹².

La moralidad es otro de los ídolos gigantes que hay que destruir. El Yo del hombre debe ser su único reflejo, y su empresa actuar en consecuencia contra la dictadura lacerante del *espíritu de rebaño* (Nietzsche deja escuchar su gloriosa melodía). “No me consta que los que crearon las leyes de mi tribu fueran superiores a mí”, dictamina Huidobro¹³. El cristianismo acarreó la melancolía y el odio a la vida, promulgando a los cuatro vientos el sacrificio, la sumisión y el antivitalismo. Pero deben mortificarse todos esos dictámenes: “Eva en el Paraíso regalaba la manzana; después que salió del Paraíso empezó a venderla; Después del diluvio, yo; Ver la paja en el ojo ajeno y la viga también”¹⁴. Un hombre nace cuando rompe los tabúes que la sociedad le impone, y muere de la misma manera cuando no puede ejercitar su rebeldía. A tal fin, nos alcanza un único mandamiento: “Vive. Tienes una sola vida. Proclama tu libertad, defiéndete de imposiciones, emancíplate, sé inconsecuente, desafía los principios, no creas en esa vieja cocota arre-

⁹v. A. Artaud, “El teatro de post-guerra en París”, en *Mensajes revolucionarios*, p. 58.

¹⁰v. Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 791.

¹¹*ibid.*, p. 797.

¹²*ibid.*, p. 801.

¹³*ibid.*, p. 809.

¹⁴*ibid.*, pp. 839; 809.

pentida que llaman la moral y lanza tu protesta desdeñosa a los resignados que te miran con la boca abierta y luego pasa en un gran vuelo de águila a tres mil metros por encima de la piara de esclavos que marchan agobiados bajo el peso de enormes globos hinchados de convencionalismos y que bastaría el más leve alfilerazo para desinflar”¹⁵. Desterrar la conciencia; burlar el super-ego; ser un animal humano... Esto es, justamente, lo que obrará Gilles de Rais.

II. LOS ANTECEDENTES: BIBLIOGRAFÍA SOBRE GILLES DE RAIS

Cuando Vicente Huidobro emprendió la tarea de escribir algún relato, guión cinematográfico o drama teatral basado en la experiencia del mariscal de Rais, conocía bastante bien la historia que iba a modelar. Mas no fue él quien desenterró esta figura del remoto otoño medieval. Los precedentes –al menos, los mejor localizados– resultan escasamente vetustos y se ciñen al último tercio del siglo XIX.

En Francia evolucionan por aquel entonces las investigaciones sobre el terreno. Es la época, por ejemplo, de la geografía lingüística y de la exploración arqueológica. Hacia 1880, un erudito, el abad Bossard, rastrea la huella macabra que ha dejado en los espíritus vivos Gilles de Rais. En la memoria de las gentes de Anjou, Poitou y Bretaña, el mariscal asesino de niños no aparece bajo su nombre verdadero; él es Barba Azul, el verdugo de bellas muchachas. De forma habitual, Bossard comprueba que el pueblo amalgama ambas versiones, la del pederasta y la del uxoricida. Huidobro, alzando el estandarte de los acontecimientos tamizados por la imaginación, secunda a los lugareños: en su obra, serán uno el guerrero y el personaje del cuento.

Bossard recopila los principales datos de las andanzas de Gilles: desde su infancia y parentela hasta su desgracia y ejecución. El análisis cobra tintes cuidados y exhaustivos, aunque decida finalmente suavizar las revelaciones que se escucharon durante el proceso. El producto de su trabajo queda reflejado en *Gilles de Rais, maréchal de France* (1886)¹⁶.

Tomando como pauta este libro, el antiguo discípulo del naturalismo, Joris-Karl Huysmans, construye la novela de una novela en *Allá lejos* (*Là-bas*, 1891), historia de un escritor de mediana edad que escribe un volumen

¹⁵*ibíd.*, p. 851.

¹⁶Otros estudios antiguos sobre este personaje, son: Jules Quicherat (ed.), *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc* (1841); Alain Bouchart, *Les grandes croniques de Bretagne* (1514); Alain Chartier, *Histoire mémorable des grands troubles de ce Royaume sous le roy Charles Septiesme* (1594); Mourain de Sourdaival, *Les Seigneurs de Rais* (1845); Noel Vallois, *Le Procès de Gilles de Rais* (1913); y Abad Bourdeaut, *Champtocé, Gilles de Rais, et les ducs de Bretagne* (1924).

sobre Gilles de Rais. La patética versión de la vida del mariscal sirve de excusa para alertar del auge contemporáneo del paganismo satánico, la hechicería y las prácticas de ocultismo, ritos no punibles por la legislación vigente, como sí lo fueron de hecho en tiempos anteriores. Cuanto más ahonda el protagonista en el recuerdo del señor de Tiffauges, más se ve él mismo abocado hacia lo demoníaco; las relaciones con una extraña mujer casada, frígida y sensual, le conducirán a constatar la plena actualidad de las sectas. Huysmans rehabilita también la leyenda de Barba Azul: “La verdad es que el verdadero Barba Azul no es Gilles de Rais, sino un rey bretón llamado Cômor, de cuyo castillo existe todavía una parte, desde el siglo VI, en los confines de la selva de Garnoet. La leyenda es sencilla. Este rey pidió a Guérock, conde de Vannes, la mano de su hija Trifina. Guérock se la negó, porque había oído decir que el tal rey, viudo constantemente, degollaba a sus mujeres. Finalmente, San Gildas le prometió que le devolvería su hija sana y salva, cuando la reclamase, y por esto accedió a la unión. Meses después, se enteró Trifina de que, en efecto, Cômor mataba a sus compañeras en cuanto quedaban encinta. Estaba ella embarazada y huyó; pero fue alcanzada por su marido, que le cortó el cuello. El padre, desolado, pidió a San Gildas que mantuviera su promesa, y el santo resucitó a Trifina”¹⁷. El autor galo fue el primordial inspirador de Huidobro, y aparece como apologista de Gilles de Rais en el drama.

Noticias y consideraciones diversas respecto al mariscal se diseminan en obras consagradas a la figura de la Doncella de Orléans. Jules Michelet escribe, por ejemplo, en 1841: “La guerra había convertido a los hombres en bestias salvajes; se necesitaba volver a hacer hombres de esas bestias, volverlos cristianos, súbditos dóciles. ¡Grande y difícil cambio! Algunos de esos capitanes armañques tal vez eran los hombres más feroces que jamás hayan existido. Basta nombrar a uno, cuyo solo nombre causa horror, Gilles de Rais, el original Barba Azul”¹⁸. Una aportación más benigna la encontramos en Anatole France (*Vie de Jeanne d’Arc*, 1908), grato al escritor chileno, que pone en su boca la frase “El era el amor”. Gilles es un descreído en *Saint Joan* (1923), de Bernard Shaw. El dramaturgo irlandés lo identifica con Barba Azul, y le amonesta: “Te profetizo yo que serás ahorcado por los tuyos si no aprendes cuándo es hora de reír y cuándo de rezar”¹⁹. Todavía no es ningún monstruo, pero ni él ni los demás personajes de la obra se merecen la amistad de Juana, alma incomprensida y demasiado avanzada a su momento.

¹⁷v. Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, trad. de Germán Gómez de la Mata, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 222.

¹⁸v. Jules Michelet, *Juana de Arco*, trad. de Angelina Martín, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 36.

¹⁹v. George Bernard Shaw, *Santa Juana*, ed. de Antonio López Santos, Madrid, Cátedra, 1985, p. 79.



Barba Azul, por Gustave Doré.
Text. Charles Perrault, *Cuentos de hadas*, Barcelona, Edit. Lumen, 1987.

Matiz éste muy ibseniano que Huidobro identifica plenamente: “No hay duda, una nación se compone de muchos imbéciles y de un solo hombre inteligente. Representar a una nación, fuese ésta incluso una gran nación, equivale a representar a millones de cretinos”²⁰.

Hasta aquí las fuentes literarias que Huidobro pudo tener a su alcance.

III. SEMBLANZA DEL MARISCAL

Seguramente sabrá el lector que la personalidad de Gilles de Rais pertenece más que nada a los sórdidos anales del crimen. Fue un pederasta sádico y homosexual, una mente enferma que subsistía secuestrando, violando, torturando y asesinando niños inocentes. Como cualquier sádico, el acto físico de la posesión no le complacía lo bastante; necesitaba destruir el *objeto* para acrecentar su gozo. Ahora bien, ¿hubo, en realidad, dos Gilles de Rais completamente distintos, uno –quizá– el esforzado guerrero, y otro el burador del orden y de la fe? ¿Puede un individuo cambiar tanto en tan corto espacio de tiempo? Nosotros lo creemos difícil. Mediante el examen de su biografía esperamos probar que sólo hubo un Gilles de Rais, justamente aquel que crepita en el infierno de la memoria colectiva.

Gilles debió de nacer entre 1400 y 1404, en el castillo de Machecoul, dentro de la custodia de una de las familias más ricas, poderosas e influyentes de toda Francia: la casa Laval-Montmorency. Por si fuera poca su fortuna, el padre del futuro mariscal, Guy de Laval, heredó el título de señor de Rais de una prima suya. La madre fue María de Craon. Ambos murieron en 1415, cuando Gilles tendría cerca de once años. A partir de entonces, él y su hermano quedaron bajo la tutela del abuelo materno, Jean de Craon, un personaje de tendencias disolutas. Será quien lo aproxime a la carrera militar, y acaso, también, a la lectura de Suetonio, sobre todo, las atrocidades de los emperadores Tiberio, Calígula y Nerón.

En noviembre de 1420, se casa con una rica heredera, pariente suya, Catherine de Thouars, de cuyo matrimonio nacerá una hija. Las dos mujeres, sin embargo, quedarán apartadas pronto de la presencia de Gilles y llevarán una vida independiente. Cuando los ingleses ocupan la Normandía, y el Delfín –futuro Carlos VII– ve en peligro su ascenso al trono, el señor de Rais toma partido por su causa junto a Juana de Arco. El destino le conduce a presentar el sagrado óleo de unción del rey en la villa de Reims (1429). Por tal servicio, Gilles recibe el reconocimiento de mariscal.

No obstante, juzgada y ejecutada Juana de Arco (1431), el señor de Rais

²⁰Habla el personaje de Bernard Shaw en *Gilles de Raiz* [Hugo Montes (ed.), *Obras completas de Vicente Huidobro*, trad. de Teófilo Cid, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. II, p. 645].

abandona la vida pública y se retira a sus dominios. Allí dilapida el dinero ideando festejos de proporciones colosales. A partir de 1432, empieza la oleada de asesinatos: primero en Champtocé, residencia del abuelo; luego en la casa de La Suze (Nantes) y en las fortalezas de Tiffauges y Machecoul. Actuaron de cómplices sus dos felices primos, Gilles de Sillé y Roger de Bricqueville. Por dondequiera que Gilles de Rais y su séquito pasaran, comenzaban a desaparecer niños y adolescentes, siempre del sexo masculino y de baja extracción social (vagabundos, huérfanos, hijos de aldeanos...). Dado el remoto caso de que faltaran los niños, Gilles vejaba a niñas. Para la atención de la capilla, eligió a dos muchachos homosexuales con voz angelical. También se hizo servir de un par de templados verdugos: Henriët y Poitou. Todos alentaban ilimitadas orgías, después de haber comido y bebido en grandes cantidades para reforzar el vigor. La peor de las torturas venía anunciada por una pequeña escenificación, fruto de un cierto deleite de actor aficionado. Consistía en fingirse salvador de una víctima a punto de morir estrangulada: Gilles expulsaba a los verdugos de la habitación, se acercaba al niño, le hacía secar las lágrimas y ganaba su confianza. Luego procedía del modo habitual. Los cuerpos y las ropas ardían en la chimenea, y sus cenizas y huesos eran arrojados al foso o a las letrinas. Las cabezas, depositadas sobre un aparador, competían entre sí; al final, Gilles besaba la más hermosa.

Estamos ante un supremo enamorado del triunfo de la muerte, alguien que constata la eternidad del acto de matar, que ni comienza ni termina con las guerras. Algunos animales humanos lo necesitan más que el aire. Débil es la excusa de un pasado diferente a nuestro mundo moderno. Nadie juega gratuitamente con las desgracias ajenas, haciendo de ellas un panorama artístico. Tan espeluznante era entonces como hoy. El crucifijo que juzgue a Gilles de Rais cubrirá su atribulada faz con un velo.

A medida que transcurren los festejos, las arcas del mariscal van vaciándose. Gilles debe reflexionar sobre cierto caballero de Anjou que un día le mostrara un manuscrito de magia y alquimia. La remota e infantil posibilidad de fabricar oro mediante fórmulas y recetas anida en su vanidoso corazón: se hace traer de Italia al renegado florentino Francesco Prelati, el mayor embaucador de cuantos desconocen los franceses. Como la química fracasa de inmediato, Prelati se aferra a los conjuros. Y Gilles, que cree en la poderosa fuerza del drama, se dedica a perseguir la sombra del demonio por las salas del castillo. Esto sucede en 1435-36. El cuento de los muchachos raptados por los ingleses se extingue poco a poco. Crecen las voces de rabia y las denuncias. En Tiffauges, el oro no cría. El mariscal, roído por la impaciencia, recupera *manu militari* algunas posesiones recién vendidas. Juan V, duque de Bretaña, se escandaliza. Jean de Malestroit, obispo de Nantes, predica la cruzada contra el hereje. Sin oponer ninguna resistencia, como ad-



Los novios, Hans Holbein (1497-1543).
ext. de *La danza de la muerte*, Madrid, Clásico El Arbol (José Esteban, editor), 1981, p. 94.

Litografía de Margit Gaal (1921).
ext. Charlotte Hill y William Wallace, *Erotismo. Antología universal de arte y literatura eróticos*, Barcelona, Benedikt Taschen / LocTeam, 1999, p. 165.

mitiendo silenciosamente la fuerza del castigo, Gilles de Rais es apresado el 14 de septiembre de 1440.

Los secuaces se explayan durante el proceso. Con sus declaraciones y los restos humanos hallados en Machecoul, el señor de Rais está perdido. De buenas a primeras, lo niega todo e insulta al tribunal. Después, las amenazas de excomunión y de tortura aplacan en seguida su ánimo rebelde. El lobo mimetiza en cordero. Culpa a su desbocada mente imaginativa, pide perdón a los padres de los difuntos y solicita un entierro cristiano. Muere en la horca el 26 de octubre. Las llamas de la hoguera le igualan en algo a Santa Juana. Una extraña piedad popular acompaña sus despojos hasta el monasterio de los Cármenes de Nantes.

* * *

Demasiada imaginación. Esa fue la extraña virtud –pecaminosa y delictiva– del señor de Rais. En el epílogo a su drama, Huidobro se encarga de parangonarla con la de otras dos figuras terribles de la historia que solieron figurar con frecuencia en los altares de las vanguardias: la marquesa de Brinvilliers y el conde de Sade.

Marie-Madeleine d' Aubray (1630-1676), marquesa de Brinvilliers, era una aristócrata de escasos escrúpulos. Por inspiración de su amante, Saint Croix, capitán del ejército y experto envenenador, acabó con las vidas de su padre y de sus dos hermanos. Nunca hubiera sido descubierta si la fatalidad no hubiese actuado en su contra: el amante murió al inhalar por accidente un preparado, y en su habitación, llena de recetas y tóxicos, se encontraron papeles que la complicaban. La marquesa escapó a un convento de Lieja, pero cayó en una celada de la policía y se la condujo de vuelta a París. Confesó, bajo tormento, algunos componentes de sus venenos, que mataban sin dejar huella visible, excepto en la autopsia. Muy cínica y orgullosa, tardó en arrepentirse de sus actos. Fue decapitada en la Grève y quemado su cuerpo. "Al día siguiente –dice Madame de Sevigné– se buscaban los huesos de la marquesa de Brinvilliers, porque el pueblo decía que era Santa"²¹.

Ni Dumas (padre) ni Madame de Sevigné fueron los informadores principales de Huidobro. El acudió directamente al prontuario de la envenenadora, porque quería indagar a fondo en su pensamiento. Y en ese librito se pueden leer cosas como éstas, interesante anticipación a la teoría del psicoanálisis: "Jamás un hombre ha conocido *toda* una mujer"; o "los hombres son presas durante el sueño de todos los vicios que no han realizado plenamente, de todas las abominaciones y aun crímenes que no han tenido el valor de realizar durante el día. Yo no tengo que temer nada semejante.

²¹cit. por Alexandre Dumas, *Crímenes célebres*, trad. de M. Angelon y E. de Inza, Madrid, Valdemar, 1993, p. 78.

No dejo nunca nada inconcluso detrás de mí, y llevo hasta el fin mis pensamientos del día. Debo, pues, tener el sueño virtuoso”²². Huidobro la imaginaba un alma ardiente, capaz de una pasión arrolladora como la de Don Juan. Y como veía también en Gilles de Rais a un gran magnetizador, elucubra la posibilidad de ambos dioses gemelos en su obra: *La Brinvilliers*. –“Gilles, eras mi alma hermana. Yo soy la pasión devastadora y feroz como las llamas del crepúsculo donde el día toma fuego. Eras el hombre para mí. Los dos fuimos ejecutados y nuestras cenizas sembradas en el aire. Pero nuestras cenizas se unieron en el aire, se casaron, se enlazaron temblorosas y nuestra unión fue perfumada por la rosa de los vientos. El aire conserva aún el espasmo de esa noche...”²³. En cuanto al Marqués de Sade (1740-1814; conde, en realidad) señalemos que llevó una vida consagrada a todo tipo de experiencias y desviaciones sexuales. Tras una condena a muerte en Aix (1772), dio con su cuerpo en la Bastilla, donde escribió novelas que referían su particular modo de entender las relaciones afectivas, como *Justine, o los males de la virtud* (1791) y *Las 120 jornadas de Sodoma* (¿1785?). El precepto fundamental de la doctrina de Sade es el de la legitimación del asesinato. A la naturaleza le cuesta el mismo trabajo crear un hombre que un animal o una planta. De hecho, el hombre es otro animal, y así quedaría en seguida demostrado si se aboliera la ley. El hombre sin virtud, sin moral, sin cruz, es el ser prístino, el hijo concebido originariamente por la naturaleza. El poder consiste en la provocación del dolor, y la crueldad “no es más que la energía del hombre no corrompida todavía por la civilización: es una virtud, no un vicio”²⁴. Según Sade, Gilles y la Brinvilliers fueron verdaderos prototipos de libertinaje: [De Rais] “confesó en su interrogatorio que no conocía voluptuosidad más poderosa que la que le producía el suplicio que, asistido por su capellán, infligía a niños de ambos sexos; ... La Voisin y la Brinvilliers envenenaban por el mero placer de cometer un crimen”²⁵. El conde escribió, además, un cuento corto en el que refiere cómo un barón libertino sacrifica un niño al demonio. Este señor de Vaujour recuerda bastante al mariscal de Rais, pues era brujo y alquimista, y busca medrar con sus fechorías.

²²v. Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 829.

²³*ibíd.*, vol. II, p. 646.

²⁴v. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, trad. de Ricardo Pochtar, 3ª ed., Barcelona, Tusquets, 1990, p. 83.

²⁵*ibíd.*, pp. 84; 86.

IV. LA PIEZA DE HUIDOBRO

En la bibliografía de Nicholas Hey contenida en el segundo volumen de las *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976), leemos la siguiente noticia: “Gilles de Raiz (1925-1926) Pièce en quatre actes et un / épilogue. Avec un portrait de l’auteur par Pablo Picasso et / deux dessins de Joseph Sima. Editions Totem, París, 1932, / 232 pp. (Texto en francés)”. Podemos sostener que la datación es exacta, porque la obra debió ser compuesta durante el período de redacción de *Vientos contrarios* o, si acaso, poco más tarde. Jaime Concha ha resaltado, por ejemplo, el parecido de algunos parlamentos políticos de *Gilles de Raiz* con los comentarios que Huidobro publicaba en 1925 en *Acción*²⁶. Por ende, frente a *En la luna* (1934), *Gilles de Raiz* nunca ha sido escenificada.

Conviene que revisemos su fecha de salida. 1932 es un año especialmente prolijo en acontecimientos culturales. Todos ellos, por cierto, relacionados con la crisis ideológica de después de una contienda, porque la Guerra del 14 motiva un rechazo de las actitudes burguesas convencionales que habían conducido a la catástrofe. El cineasta austriaco Fritz Lang aporta este testimonio: “La Primera Guerra Mundial transformó el mundo occidental. En Europa, toda una generación de intelectuales se sumió en la desesperación. En todo el mundo, los jóvenes que trabajaban en la cultura —y yo entre ellos— erigieron la tragedia en fetiche, se declararon abiertamente en rebeldía contra las viejas respuestas y las formas periclitadas y pasaron de la ingenua dulzura del siglo XIX al extremo opuesto del pesimismo por el pesimismo”²⁷. Huidobro consigna algo similar: “El mal del siglo, lo repito, es un vértigo de la nada, un vacío que siente el hombre que no tiene fe en nadie ni en ninguna doctrina, y que no puede tenerla porque ni los sujetos que se presentan como dirigentes ni las doctrinas la merecen”²⁸. La indagación en la historia literaria, sembrada de viejos moldes tal vez aprovechables, lleva a la galvanización de empolvados escritos. Así, como muestra, los teósofos resucitan cuentos medievales inspirados en la cábala antigua: Viriato Díaz-Pérez adapta el episodio de don Yllán, el mago de Toledo (Borges haría lo propio más adelante). Uno de los padres del surrealismo, André Breton, reivindica la fascinante lectura de *El monje* (1796), del londinense Matthew

²⁶v. Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980, p. 118.

²⁷cit. por Angel Fernández-Santos, “Desde Caligari hasta Adolf Hitler”, en *Un siglo revolucionario: 1900-1989*, Madrid, diario El País, 1990, p. 94.

²⁸v. Jorge Onfray Barros, “La colina del desencantado” (1946), en René de Costa (ed.), *op. cit.*, p. 106.

G. Lewis, pues allí nada desmiente lo sobrenatural²⁹. También aparece, a la par, el discurso neogótico: *En el castillo de Argol* (1938), de Julien Gracq. Otros muchos textos, de índole canónica, entran en una fase de destrucción acelerada; por ejemplo, la exégesis misteriosa y pro-dionisiaca que del *Apocalipsis* realiza D. H. Lawrence (1932; libro póstumo). Y mientras unos autores canalizan la barbarie del pasado, hay quien desea adivinar la del porvenir: Aldous Huxley, *Un mundo feliz* (1932).

Igualmente, la cinematografía, que acaba de recibir voz, se vuelve noticiario. La primera película sonora de Fritz Lang (1890-1976) está dedicada a un tema muy de actualidad en Alemania: el maníaco asesino de niños. “M”, *el vampiro de Düsseldorf* se rueda en 1931 con guión del director y de su esposa, Thea von Harbou. Cuenta el drama de un hombre que se sabe criminal; alguien que, cuando huye, no lo hace tan sólo de la policía, sino sobre todo de su propio ser consciente. Oigámosle: “¿Acaso puedo hacer otra cosa que lo que hago? ¿Acaso no llevo esta maldición en mí mismo? ¿El fuego? ¿Las voces?? ¿La tortura?? (...) Siempre..., siempre recorriendo las calles de la ciudad... Siempre sintiéndome perseguido por alguien... ¡¡Por mí mismo!! (...) ¡Y conmigo corren los fantasmas de las madres... de las criaturas! ¡No me abandonan nunca! (...) Entonces... leo un anuncio y veo todo lo que he hecho..., y leo, y leo... ¿He sido yo quien lo ha hecho? ¡Y no sé nada de por qué lo he hecho! ¿Pero, quién puede creerme? ¿Quién sabe todo lo que me pasa?”³⁰. “M” no debe ser juzgado por nadie inocente, porque para ello habría de sufrir su complejo interior. Nadie escucha las mismas llamadas que Juana de Arco. Y en esto coincide con el Gilles de Huidobro: “No hay jueces imparciales. Para que pudiese haber jueces imparciales sería necesario que conociesen a fondo las faltas y los crímenes que deben juzgar, que conociesen todas las razones que han hecho actuar al culpable, todos los ecos, todas las resonancias que han venido a converger en su espíritu y a sacudirlo de cierta manera y no de otra. Sería necesario que tuviesen el mismo espíritu, la misma cantidad de energía que el inculpado; en una palabra, sería necesario que hubiesen cometido los mismos crímenes que él y que sus organismos hubiesen sufrido las mismas transformaciones”³¹. El emperador Calígula se pronuncia en igual sentido: “¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? (...) ¡Ruido de armas! Es la inocencia, que prepara su triunfo”³².

* * *

²⁹cf. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1985, pp. 31-32. En 1930, también Artaud refería un ensayo cinematográfico de *El monje*, en carta a Ivonne Allendy (cf. A. Artaud, *El cine*, trad. de Antonio Eceiza, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 64).

³⁰v. Fritz Lang, “M”, *el vampiro de Düsseldorf*, trad. de Feliu Formosa, Barcelona, Aymá, 1964, pp. 179-181.

³¹v. Gilles de Raiz, en Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 640.

³²v. Albert Camus, *Calígula*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza-Losada, 1981, p. 111.

Capítulo aparte merece el dilucidar la posible influencia de Antonin Artaud (1896-1948) en *Gilles de Raiz*. Artaud –recordemos– saca a la luz su primer manifiesto del *Teatro de la crueldad* en 1932. La temática de futuras representaciones ensalza las biografías de aquellas personalidades que, a lo largo de la historia, mejor enseñaron sin paliativos sus instintos. Y, curiosamente, recomienda teatralizar “la historia de Barba Azul, reconstituida según los archivos y con una idea nueva del erotismo y de la crueldad”³³. Aceptando que esta teoría anduviera en ebullición ciertos años antes, sería lógico pensar en un acercamiento Huidobro-Artaud.

Artaud era discípulo de Baty, del teatro de la gesticulación, todo lo contrario al carácter discursivo de Huidobro, que obliga a realzar la dicción sobre los efectos mímicos. Eso no quita, sin embargo, que no existiera un calco temático, por cuanto debemos cuestionar hasta un límite la respuesta de Karl Alfred Blüher: “Por lo que se refiere a las obras dramáticas del chileno Huidobro, su obra *Gilles de Raiz* (1932), escrita en francés, y su española ‘comedia pequeño guiñol’ *En la luna* (1934), es incuestionable el carácter vanguardista de éstas influido por Jarry, Pirandello, el futurismo y el cubismo; una influencia de las concepciones de Artaud en la dramaturgia de estas obras no puede, por el contrario, comprobarse en ningún caso”³⁴.

Artaud escribió, además, un guión cinematográfico titulado *Los 32*, anterior a 1929 o de inicios de tal fecha, experiencia de un hombre joven que guarda en el sótano de su vivienda los cadáveres descuartizados de treinta y dos mujeres³⁵. Pero lo interesante de esta historia reside en un objeto: la llave del cuarto prohibido, el sendero hacia el misterio de Barba Azul y también el secreto de *Gilles de Raiz*. En el segundo acto se alude especialmente al enigma de la llave; una llave que Gilles ha extraviado y que su favorita encuentra; una llave de oro, pues conduce al amor a pesar de abrir el torreón de las torturas; una llave que no es de plomo, porque no atrae la fatalidad, sino la vida en la muerte. La llave es, al mismo tiempo, la consumación vedada; es *Yahvé*, el nombre insondable de Dios.

* * *

Gilles de Raiz es la escenificación de la pérdida y hallazgo tardío de un amor: la pasión que el mariscal siente por una mujer para él fascinante, Gila, que acaso hubiera desviado su destino de criminal. Pero Gila es, así

³³v. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 112.

³⁴v. Karl Alfred Blüher, “La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano”, en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna-IITCTL, 1991, p. 11.

³⁵cfr. A. Artaud, *El cine*, pp. 48; 94-107.

mismo, su *alter ego* paranoico. Ese reflejo –Gila– ocupa el lugar de la idea obsesiva: la conquista de lo absoluto. Dicha mujer existe realmente, pero Huidobro hace de ella la encarnación de los misterios ocultos de la carne y del espíritu, que es justo lo que persigue con tanto afán, y que en parte también lleva consigo, Gilles de Rais.

Gilles busca a Gila, pero Gila está en Gilles. El hombre logra episodios de liberación sublime emulando a su Creador. “Dios –habla Dumas (padre)– se ha reservado la creación para su poder divino, y ha abandonado la destrucción al poder humano: de ahí que el hombre cree hacerse igual a Dios destruyendo”³⁶. “Hombres –increpa Gilles–, no habéis inventado nada para mí, nada, ni aun el crimen, ni aun el crimen” (p. 619; en adelante citaremos el número de página del segundo volumen de las *Obras completas* cuando hablen los personajes de Huidobro). Columbra en ello la soberbia del ser superior, del rival de Dios; tal vez, del demonio. Y, si en el teatro naturalista hispanoamericano de aquella época –de Armando Moock y José Pedro Bellán– se condena a la mujer como devoradora de la voluntad masculina, como vampiresa, aquí se propone el proceso inverso: el hombre es el vampiro. Es un Don Juan inmerso en las tinieblas de la muerte y capaz de cualquier cosa.

Cuando se inicia la obra, dos mujeres –madre e hija– caminan de noche por un bosque hacia el castillo de Machecoul. En ese momento, se establece un juego continuo de maravillosas gradaciones poéticas entre ambos personajes. Por un lado, la hija (Gila), que quiere ir y que positiviza todo lo nefando de Gilles. Por otro, la madre, que se opone y que la advierte del peligro: “La madre. –El castillo maldito. Sus puentes son los puentes de la muerte. / La hija. –Sus puentes son los puentes de la vida. / La madre. –La que traspasa sus muros, jamás verá su hogar. / La hija. –La que traspasa esos muros no quiere volver a ver su hogar. / La madre. –Estás poseída por un sortilegio que te impulsa hacia el dolor. / La hija. –Estoy poseída por un sortilegio que me impulsa hacia el amor. / La madre. –La luz de su castillo disemina magias y maleficios capaces de atraer a todas las mujeres que escuchan su llamado. / La hija. –La luz de su mirada disemina magias y maleficios capaces de atraer a todas las mujeres que sienten su llamado” (p. 583). Una mujer les sale al paso. Viene huyendo de la fortaleza. Está pálida, como sin sangre, pero aun así necesita de su dueño: “En tus brazos, te execraba; lejos de ti, no pienso sino en adorarte...” (p. 584). Es la postura contradictoria del petrarquismo: “He vivido de muerte y voy a morir de vida” (p. 588). A lo largo del encuentro se enfatiza una y otra vez el poderío de los ojos de Gilles: “La mujer. –Sus ojos atraen como las espirales de los naufragios” (p. 585). Mirada hipnótica de Casanova embalsamador. Serpenteando por la

³⁶v. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 16.



Ofrenda al dios Priapo (finales s. XVIII),
ext. Charlotte Hill y William Wallace, *Erotis-
mo. Antología universal de arte y literatura eróti-
cos*, Barcelona, Benedikt Taschen / LocTeam,
1999, p. 165.

tradición clásica, Gilles es el divino ídolo de la enamorada: “La mujer. –Mi único dios, mi dios, mi señor” (p. 589). En *La Celestina*, Calisto dice algo parecido de su amor: “Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cativo, yo su siervo”³⁷.

Apartadas de aquel paraje madre e hija, llega el señor de Machecoul con su séquito (una bruja, Blanchet y Morigandais). Gilles viene ataviado con toga negra y un gorro cabalístico de plomo; traza un círculo en el suelo y se dispone a invocar al demonio en el instante en que los miedosos se aparten (el verdadero Gilles de Rais no hacía conjuros; dejaba que otros los realizaran en su nombre). Su oración es una mezcla de sílabas disonantes de hebreo y latín. Y he aquí un nuevo paralelismo con *La Celestina*: el brujo amenaza al diablo para que haga acto de presencia; no le invoca con humildad, no; le conmina a dejarse ver: “Obedéceme sin tardanza o serás torturado por la fuerza de las palabras de la gran clavícula de Salomón. (Silencio) Obedéceme, obedéceme, o te obligo torturándote con las poderosas palabras de la gran clavícula de Salomón” (p. 592). Por fin, aparece Lucifer, el general de los ejércitos infernales, vestido como un guerrero bárbaro. Con él Gilles recrea el mito de Fausto; le tiende su alma en el interior de un pergamino sanguinolento, y exige: “Quiero riquezas, gloria, esplendor; pero, más que nada, quiero el amor en una eterna juventud. Quiero el amor intrépido y tembloroso como en el primer día del amor. Que esos días que duren tan poco se repitan siempre, con la misma ansiedad de los comienzos. Quiero el placer, el verdadero placer, el placer absoluto” (p. 592). Gilles pide lo que, de hecho, está dando: una porción de cielo –sus ojos y sus labios–.

Concedida la petición, termina el protocolo. Gilles y Lucifer toman asiento. Conversan sobre la creación del mito de Juana de Arco. Juana fue, en realidad, un juguete de Gilles, una campesina ingenua a la que se aleccionó para que se alzara en el símbolo de la resistencia frente al inglés. Lucifer señala que era una mujer vestida siempre de hombre, y atribuye a su compañía las futuras desviaciones sexuales del mariscal (*cfr.* p. 595). Gilles ignora esto último y esgrime su misticismo. Huysmans lo había sugerido: “los afiliados al satanismo son místicos de un orden inmundo, pero son místicos”³⁸.

* * *

³⁷v. Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, p. 446.

³⁸v. Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, pp. 309-310.

En el acto segundo, Gilles muestra su regocijo por haber encontrado a la mujer. Gila representa el ideal femenino, su Eva. Ella tiene la forma de su alma, del alma de Adán, pues, según se dijo, fue sacada de su costilla (*Gén.* II, 22). Pero el gran señor de Machecoul también precisa de consuelos menos espirituales, y por eso insta a Prelati a que fabrique oro; el mago contesta que “lo que hace la tierra, el hombre puede hacerlo” (p. 607). Crear oro como la naturaleza crea un árbol. No en vano, el creacionismo es la alquimia del siglo XX.

Prelati jamás objetivará su sueño. El colmo de su bravuconería será proponer la inmolación de un niño. Es el primer paso hacia la perdición de Gilles de Rais. El segundo lo dará Gila, cuando se marche y no retorne. Aunque tal hecho alimente el desenfreno que auguraba Lucifer hacia la homosexualidad y la pederastia, tampoco podemos estar seguros de lo que antes hacía el mariscal con las muchachas en la torre. Algo perverso, sin duda, porque Gila las oye sufrir.

Con todo, los grandes crímenes comienzan cuando Gila –la vertiente femenina de Gilles– desaparece. Entonces encontramos a un señor de Rais fuertemente misógino, que maltrata a sus esclavas y prueba el sadismo en niños. Ni la misa negra sobre un cuerpo desnudo de mujer, ni las siete princesas astrales (alegoría del cosmos) pueden ya aplacar su desconfianza: “... Estoy condenado a no poder amar” (p. 625). La oración al demonio es un calco de la que pronuncia el renegado canónigo Docre en *Allá lejos*, de Huysmans: “Gilles. –(...) ¡Lucifer! ¡Lucifer! ¡Es a ti a quien adoramos! ¡Maestro de los grandes pecados, de los pecados que no piden perdón, y de todos los vicios! ¡Dios calumniado, dios azotado por la estupidez de los hombres, único dios de justicia, dios sin venganzas ni castigos terribles para la miseria, único dios de bondad!” (p. 621). Docre: “¡Maestro de los Escándalos, Dispensador de los beneficios del crimen, Intendente de los suntuosos pecados y de los grandes vicios, Satán, es a ti a quien adoramos, Dios lógico, Dios justo”³⁹. Pero ni siquiera su amigo Lucifer calma su sed de amor. A estas alturas, el mariscal responde al modelo de un ente hastiado: “La imaginación humana no ha inventado nada para mí” (p. 618). Quién sabe si el único consuelo vendría de las mujeres míticas, la reina de Saba y Cleopatra. Al fin y al cabo, sólo alguien como Gilles de Rais puede curar a Gilles de Rais. Volvemos con este detalle a la teoría del doble, a Dostoyevski y a cuantos han tratado fenómenos similares. Reclamando la presencia de la reina de Saba, Gilles se parangona con Salomón, emblema de la Sabiduría. Invocando a Cleopatra, rivaliza con los grandes generales, César y Marco Antonio, cuyas espadas “se transforman en ramilletes de homenajes” (p. 626).

³⁹*ibíd.*, p. 320.

La búsqueda finaliza con la invasión del castillo. La justicia de los piadosos hombres civilizados quebranta el espacio ameno de Machecoul. Gilles es detenido y llevado a juicio. Y en ese instante lanza una pregunta sumamente lapidaria: “¿Es la Iglesia o son las ambiciones de Juan V las que no tienen miedo?” (p. 627). ¿Por qué su captura, por sus crímenes o por sus pertenencias? Es decir, ¿no será una actualización de la desgracia de los caballeros del Temple? La verdad es que durante el proceso sale a relucir el elenco de horrores: la alquimia, la hechicería, los sacrificios humanos, las vejaciones... Gilles no sólo no colabora, sino que además se muestra profundamente irrespetuoso; subvierte la Escritura: “Gilles. –Yo soy lo que soy. / Malestroit. –Sois el dolor y el crimen. / Gilles. –Yo soy lo que soy. / Malestroit. –Sois vos mismo y vuestros crímenes son solamente vuestros y no tienen más razón de ser que vos mismo. / Gilles. –Tú lo has dicho (p. 631). Yo soy el que soy”, dice Yahvé a Moisés en la visión de la zarza ardiente (Ex. III, 14). “Tú lo has dicho”, responde Jesucristo a la pregunta de si es rey de los judíos (Mc. XV, 2). Gilles encarna la divinización del hombre, el supremo humanismo: “Jean Blouyn. –No sois un ser humano. ¿Quién sois? / Gilles. –Tal vez un ser divino” (p. 641). Por ello, la blasfemia está –según él– en comparar a Dios con el hombre (*cfr.* p. 631). Ese rasgo es lo que más deplora el mariscal de sus jueces, en cuanto que socava la idea de una voluntad humana independiente. Juana de Arco, en cambio, se oponía al tribunal para así defender el santo privilegio del ser mesiánico. El hombre-mujer libre (Gilles, Gila) contra el hombre-mujer títere (Juana).

A mitad de la vista, reaparece Gila. Tuvo que desaparecer para que se cumpliera la profecía: “Gila. –...Era necesario que vuestro destino se realizase, y yo tal vez hubiera desviado vuestro destino. / Gilles. –Era necesario que hubiese un Gilles de Rais en la Historia” (p. 634). Las declaraciones de los testigos –acólitos del mariscal– son definitivas: la condena es a muerte. El reo, sin embargo, se ríe de la justicia que imparten los ignorantes: “Soy el diablo. ¡Ja, ja, ja! Soy el diablo..., soy el diablo...” (p. 642). La risa es, en efecto, la mayor enemiga del temor y de la superstición. Hay que saber reír para vencer el *Apocalipsis*, el ejército de los verdugos de Dios y del Infierno.

* * *

El *Epílogo, desprendido y desprendible*, es medio cine, medio teatro. El lugar de la acción, el valle de Josafat. Gilles y Gila se proyectan sobre una pantalla. Gilles tiene una barba azul. Fuera de esa superficie, se sitúan, a un lado, las siete princesas astrales; al otro, los cinco escritores-jueces (incluido el autor). También van participando sucesivamente el Marqués de Sade, la Marquesa de Brinvilliers y Don Juan. Como diría Nietzsche, “la vida acaba

donde comienza el reino de Dios”⁴⁰. El valle de Josafat es un purgatorio, donde las ánimas aguardan el cercano día del Juicio Final (cfr. *Joel* III, 2). Su localización geográfica resulta bastante imprecisa, aunque podría quedar al noreste de Jerusalén, entre el monte del Templo y el de los Olivos. Para Gilles es sólo un símbolo: “... El valle de Josafat es la memoria de la humanidad; estamos discutiendo en la memoria y la imaginación de un hombre, dentro de la cabeza de un hombre” (p. 650). Tal vez se refiera a un dios-hombre, a un creador de naturaleza imposible de confirmar. Mientras Anatole France comenta que Gilles “es el sol y sus siete mujeres los siete planetas” (p. 644), el protagonista apostilla que todo mal proviene de creerse el hombre el centro del universo (cfr. p. 650). Es decir, está actuando contra el error que se arrastra desde el Renacimiento, contra el ideal de hombre, e intentando defender al hombre-especie (pequeña porción de mundo).

Los escritores muestran sus particulares discrepancias: “Hernández. –Os digo que era un hombre valiente, un perfecto gentilhombre⁴¹ / Bernard Shaw. –Era el vicio. / Anatole France. –Era el amor. / Huysmans. –Era la muerte. / Yo. –Yo creo cada vez más que era el diablo” (pp. 652-653). Nadie de ellos, sin embargo, tiene capacidad de supervivencia: no hicieron lo que Gilles de Rais hizo. Por eso, cuando Don Juan estoquea a Dios, cada uno de esos seres diminutos desaparece. Ha llegado la hora de la verdad; ha sobrevenido el triunfo apoteósico de Gilles-Gila, y con él el entierro del último ídolo: “Dios ha muerto” (p. 653).

* * *

Gilles reinaba por encima de la idea de Dios, más allá del Bien y del Mal. Si los individuos comunes no tuvieron derecho de juzgar a una bendita (Juana de Arco), tampoco pueden usurparlo a la hora de reducir a un demonio. El propósito que expresa *Gilles de Raiz* es profundamente mítico y pagano. La obra se sumerge en la inquietud contemporánea hacia la historia no oficial, hacia el recuerdo prohibido y maldito de un mundo que no tiene por qué ser religioso. Una búsqueda de lo extraordinario en el compás monótono de la civilización de Occidente. Un primer avance –quizá– hacia lo real maravilloso, y, desde luego, un trágico aviso para el *ser*, condenado a vivir siempre como hombre, mas no eternamente.



⁴⁰v. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 57.

⁴¹Seguramente, el escritor cubano Alfonso Hernández Catá (1885-1940), muy interesado en aspectos de raigambre psicológica.