

*José Reyes de la Rosa*

**EL VIAJE INICIÁTICO DE FRANCIÓN:  
DE LA ENSOÑACIÓN BARROCA  
AL DISCURSO LIBERTINO.**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



«Le rêve est une seconde vie»  
G. de Nerval: *Aurélia*

El Barroco es, si lugar a dudas, la época literaria que supo conceder, antes que ninguna otra, un lugar privilegiado al sueño.

Mucho antes que románticos y surrealistas confieran a la experiencia onírica esa función primordial en el proceso de creación poética<sup>1</sup>, el poeta barroco recurre con frecuencia a los sueños, tanto nocturnos como aquellos que se producen en estado de vigilia (ensoñaciones, visiones, alucinaciones, delirios...), para huir de una realidad equívoca y contradictoria, como forma de expresión irónica de un mundo al revés, en el que el yo del escritor se proyecta sin trabas a través de un discurso que se articula como espacio del deseo.

No debe resultar nada extraño que un período que vivió como ningún otro la contradicción entre el ser y el parecer, y que hizo del arte un juego de apariencias y artificio, no viera en el sueño ese estado ideal de la conciencia al que luego harían referencia continua la poesía visionaria romántica y todo el arte surrealista.

El postulado de Calderón que da título a su conocido drama *La vida es sueño*, impregna, como observa acertadamente Genette, todo el pensamiento y el arte de la época barroca:

«Une dialectique perplexe de la veille et du rêve, du réel et de l'imaginaire, de la sagesse et de la folie, traverse toute la pensée baroque».<sup>2</sup>

---

1.- Véase a este respecto el magnífico ensayo de Albert BEGUIN: *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

2.- Gerard GENETTE: «L'univers réversible», *Figures I*, Paris, Seuil, 1966. p. 18.

La literatura francesa de la primera mitad del siglo XVII abunda en ejemplos donde se hace patente la presencia de lo onírico. Pero ninguno ilustra mejor la utilización del sueño en este período literario, define con más exactitud el valor y la función de la experiencia onírica en el Barroco, que el que nos ofrece Charles Sorel en su novela más conocida: *Histoire Comique de Francion*.<sup>3</sup> Se trata del sueño que relata Francion, el personaje principal de la novela, en el «Troisième Livre» de la obra, al que nos vamos a referir en este estudio. Un texto que merece ser destacado como modelo de ensoñación barroca y que se anticipa a la estética que visionarios y soñadores propugnarían más tarde.<sup>4</sup>

Sorel da a su sueño, lo mismo que Cyrano de Bergerac<sup>5</sup> algunos años después a su ensoñación visionaria, la forma de viaje de aventuras.

Tema constante de toda «literatura onírica», el viaje se revela en Sorel no sólo como perfecta ilustración de la tópica barroca, sino que se concibe ya, de la misma forma que para los escritores románticos, como viaje iniciático a través de la escritura. La aventura onírica de Francion cobra la forma de itinerario laberíntico del conocimiento. Odisea del yo ilustradora de «une quête symbolique du Graal»<sup>6</sup> que se desvela en la ensoñación barroca de Sorel como «quête» de Eros: reflejo de un proceso escritural que va generando progresivamente su

---

3.- Las referencias a *Histoire Comique de Francion* remiten a la Editorial Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»): *Romanciers du XVII siècle*, prefacio, texto y notas de Antoine ADAM, Paris, 1958. Charles Sorel publicó *Histoire Comique de Francion* en 1623. Esta primera edición se componía de siete «Libros» y apareció sin firma del autor con el subtítulo:

«En laquelle sont descouvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions, tant des hommes que des femmes, de toutes sortes de conditions et d'aages. Non moins profitable pour s'en garder, que plaisante a la lecture». Tras el proceso de Théophile, Sorel publicaría una segunda edición a la que añadió cuatro «libros» más y la expurgó de muchas de sus audacias libertinas. En 1633, una tercera edición, esta vez firmada por Nicolas de Moulinet, Sieur du Parc, se vio aumentada de un «libro» más, completando los doce que constituyen la definitiva composición de la obra.

4.- No es este el único ejemplo de texto onírico que aparece en la novela de Sorel. En el «Onzième Livre», la «rêveire» de Hortensius constituye una clara muestra de escritura visionaria que inspiraría a Cyrano de Bergerac y que constituye un claro precedente de Verne y de la ciencia ficción moderna.

5.- Nos referimos a sus dos conocidas novelas: *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* y *L'Histoire Comique des Etats du Soleil*. Aparecen editadas conjuntamente bajo el título de *L'Autre Monde* en la edición de F. Lachèvre, Paris, Garnier, 1935. O con el título de *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil*, en la edición de C. Mettra y de J. Suyeux, Paris, J.-J. Pauvert, 1962.

6.- Sobre la ensoñación del viaje vease: «Les Odyssées» en *Trois Figures de l'Imaginaire*. Actes du XVIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. Recueillis et Publiés par Edouard GAEDE. Nice, Les Belles Lettres, 1982.

discurso como instancia libertina del placer y del deseo.

El sueño aparece en la novela en forma de microrrelato engastado entre otros dos: el de la celestina Agathe, al final del «Second Livre», que reproduce de forma especular la propia *Histoire Comique*, y el que hace Francion, inmediatamente después del sueño, de carácter autobiográfico, una «analepsis homodiegética»<sup>7</sup> que ocupa los tres «Livres» siguientes de la obra.

Nos encontramos, de esta manera, ante una estructura narrativa en la que la diversidad de voces que se manifiestan a todo lo largo de la novela, la pluralidad de segmentos temporales que dislocan constantemente el tiempo de relato, y la continua alternancia de planos de la realidad y el sueño ponen de relieve un curioso ejemplo de «escritura automática» que hace de Sorel un notable precursor de los métodos propugnados por el Surrealismo<sup>8</sup>, y de este texto onírico un precedente modélico.

En cuanto a la dinámica del texto, el sueño de Francion se articula de acuerdo con unos principios estructurales semántico-formales muy similares a los que habría de formular Ludving Tieck<sup>9</sup>, dos siglos más tarde, en los que se fundamentaría la poética romántica del sueño.

Como en los cuentos de Tieck, el sueño de Francion, que podría asimilarse a uno de ellos, responde a una estructura semejante: el protagonista se encuentra, por una suerte de misterio inexplicable, en un lugar maravilloso (paisaje acuático, selvático o fantasmagórico) que supone, invariablemente, la puerta de acceso a otro mundo, en el cual todas las barreras quedan abolidas, el tiempo y el espacio habituales se anulan, las contradicciones dejan de sentirse como tales y el deseo se expande en esa búsqueda a la que se refería Breton:

«Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit ou la vie  
et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable

---

7.- En el sentido que le da Gerard GENETTE en «Temps du récit», *Figures* III. Paris, Seuil, 1972.

8.- Estos quedan claramente establecidos en la propia definición de Surrealismo que da Breton en el primer *Manifeste du surréalisme* (1924) Paris, Gallimard, 1979:

-Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la Raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou moral-.

9.- Estos principios aparecen recogidos por Albert Béguin en Op. Cit. P. 294:

-La obra que quiera lograr la impresión de onírica debe mantenerse en el plano de la ilusión, sin que en él intervenga nunca la realidad trivial. Además es preciso que el relato y su escenario varíen perpetuamente para traducir la movilidad del universo del sueño, y que las emociones no sean nunca tan violentas que rompan el encanto. Por último el empleo de lo cómico y la intervención de la música contribuirán a una perfecta imitación de los sueños-.

el l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point». <sup>10</sup>

El Viaje onírico de Francion ilustra bien esa aspiración del Surrealismo con la que se identifica, según Jean-Fraçois Maillard <sup>11</sup>, el heroísmo barroco.

La ensoñación del viaje, a través de esa «démarche» surrealista «avant la lettre», se desvela en Sorel como metadiscursos del sexo por el que se pone de manifiesto la posición libertina frente al «statu quo»: forma de transgresión de la escritura soreliana en la que el humor, la ironía y la parodia sirven para marcar la distancia del héroe libertino-visión escéptica barroca- para con un mundo que prefiere mirar «à rebours» como protesta de lo real.

En el viaje iniciático de Francion se distinguen tres etapas fundamentales que señalan el itinerario de la iniciación.

La primera, el episodio del lago, constituye la preparación del espacio simbólico del sueño que introduce, en forma de brillante apertura, a los dos movimientos que rigen las dos siguientes etapas:

La subida al Cielo, en un movimiento al revés, descendente, ejemplo típico de «renversement» barroco que simboliza la negación libertina de las «verdades celestiales».

Y el descenso a la Tierra, en un vuelo «ascensional» que permite acceder a ese mundo, citando de nuevo a Genette, «reflet ou le double symétrique du monde réel: le même à l'envers» <sup>12</sup>, lugar de reafirmación de los valores libertinos de «générosité et vertu» en los que se basa el código de conducta del héroe soreliano.

A todo lo largo de estas etapas cabe destacar el tema de la errancia, que aparece en el sueño como forma redundante del «vagabondage» de Francion en el plano real de la novela. Una errancia que conduce al protagonista, a través de múltiples pruebas en las que no falta la presencia de un «Guía», a esa revelación final de un conocimiento que, en el viaje de Francion, se manifiesta como concepción libertina del erotismo.

10.- André BRETON: «Le Second Manifeste Surréaliste» en *Les Manifestes Surréaliste*. Paris, Gallimard, 1979. p. 76.

11.- En su estudio *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973, Maillard concluye de esta manera:

«Si partant de l'idée de la contradiction et d'une quête mystique, nous cherchons dans la littérature, au-delà du grand renfermement rationaliste, un héros de l'ampleur du héros baroque ainsi défini, c'est dans la revolte anti-positiviste de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle que nous aurions le plus de chance de le trouver: chez Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, les surréalistes».

12.- Op. Cit., p. 19.

El sueño se inicia en un lago donde Francion desnudo, en un tonel como improvisado navío, en medio de otros náufragos en pareja situación, ha de hacer frente a dos peligros: por una parte al hambre, por otra al naufragio que puede sobrevenirle a causa de un agujero por el que penetra el agua en su tonel.

El agua con sus propiedades de fluidez y transparencia constituye un elemento recurrente de la ensoñación, que configura en todo momento la geografía del sueño. El paisaje acuático, ligado al sueño, aparece aquí como ese espacio al que se refiere Bachelard<sup>13</sup>, de convergencia de imágenes, lugar de «rapprochements» de realidades distantes: el mar, el lago, el río o la fuente son, al mismo tiempo, espejo y abismo donde la Tierra y el Cielo se encuentran y se confunden en ese juego de «renversements» y de dobles que caracterizan la estética barroca.

En la aventura del lago, los elementos surrealistas se unen al humor más rabelesiano para mostrarnos, en ese juego de «renversements», el comienzo del itinerario a través de dos imágenes esenciales: tenemos, por una parte, un Cielo imagen de la «Mère nourricière», doble simétrico de una tierra idílica, simbolizada en el texto por la «belle Isle» inalcanzable, que viene a socorrer a los náufragos con un «maná» de succulentos alimentos típicamente terráqueos:

«Baste, cette affliction là nous eust esté supportable, si en mesme instant il ne fust tombé du Ciel une certaine pluie de concombres, de melons, de cervelas et de saussisses que nous n'osions presque ramasser de peur de donner cependant passage à l'eau.<sup>14</sup>»

Esta comida en forma de lluvia, símbolo de la abundancia y del placer sensual, de difícil acceso para los náufragos, supone la primera prueba del recorrido iniciático de Francion. Para superarla, Sorel recurre a la risa rabelesiana y hace intervenir, por otra parte, el falo desmesurado que aparece como imagen del «Padre fecundador», imagen complementaria de la «Madre nodriza», con un triple simbolismo de energía, poder y sabiduría:

«Ceux que la faim pressoit prirent ce que'ils peurent d'une de leurs mains, tenant toujours l'autre à l'ouverture. D'autres plus goulus et plus inventifs (car le desir de contenter son ventre est un maistre de

---

13.- Gaston BACHELARD: *L'eau et les Rêves*, Paris, J. Corti, 1942.

14.- Op. Cit., p. 140.

toutes sortes de sciences et d'arts) firent servir leur catze de bondon et se mirent a raffler des deux mains la douce mane qui tomboit. Moi qui d'abord n'avois rien fait autre chose q'ouvrir la bouche pour en faire un esgoust a la pluye, je pris la hardiesse de faire tout de mesme qu'eux et leur imitation me reüssit fort bien. Oh; le malheur pour quelques uns de mes compagnons qui me vouloient ensuivre; Leur pauvre piece estoit si menuë qu'au lieu de bondon, elle n'eust pu servir que de fausser: de sorte qu'ils furent pitoyablement noyez, d'autant qu'ils n'avoient sceu bien boucher le trou de leur vaisseau. Moi qui ne craignois pas que ce malheur m'avint, parce que j'estois fourny, autant que pas un, de ce qui m'estoit necessaire, je n'avois point d'autre soucy que de me remplir le ventre de saucisses, qui me sembloient un delicieux manger». <sup>15</sup>

Pero el lago, una vez establecido como «Lieu sacré» de la preparación del itinerario simbólico del sueño, con la aventura fálico-digestiva que prelude y configura el sentido de la «quête» de Francion, es también el abismo a través del cual se accede al Cielo:

«Je fust englouty des flots qui s'esleverent en mesme temps, aussi impetueux que ceux d'une mer. Après cela je ne scay de quelle sorte il advint que je me trouvay dans le Ciel». <sup>16</sup>

La etapa «celeste», breve recorrido marcado por su carácter «descendente» que lo asemeja más a un viaje infernal, constituye en el proceso iniciático de Francion, el momento necesario de «déniaissement» previo a ese otro instante en el que el espíritu, liberado de todo lastre, puede acceder, ya «purificado», al nuevo saber.

En el Cielo Francion descubre, con la ayuda de un «Guía», «quelques singularitez du lieu»: el movimiento de los astros, los cuales, «ils sont tous attachez avecque des boucles d'or» <sup>17</sup> el de la propia «Sphere du Monde» por el trabajo encarnizado de los Dioses que la hacen girar lo mismo que «une noix percée et un baston mis dedans avec une corde qui fait tourner un moulinet quand l'on la tire» <sup>18</sup>, y el origen de las almas, visión alucinante de Cupido que revela, una vez más, el carácter surrealista del sueño.

Por otra parte, en todos estos episodios así como en los que se suceden en la etapa terrestre, se reconocen muchos de los temas que luego tendrían su más brillante expresión en el texto libertino de Cyrano.

15.- Op. Cit., p. 141.

16.- Op. Cit., p. 141.

17.- Op. Cit., p. 142.

18.- Op. Cit., p. 144.

El elemento líquido, en estrecha relación con lo cristalino, modela en todo momento el espacio del sueño. El Cielo es un inmensa bóveda transparente iluminada por los astros «qui reluisen aussi bien par dessus que par dessous afin d'esclairer en ces voûtes». <sup>19</sup>

La presencia constante del agua, siempre cambiante en su continuo juego de formas y estados, se revela, junto con lo vítreo, como ese lugar ideal donde el sueño barroco proyecta sus más íntimos deseos.

En el pasaje de las almas, éstas cobran la apariencia de licor seminal en un encierro de cristal:

«il (le conducteur) me mena jusques à un grand bassin de cristal où je vy une certaine liqueur blanche comme savon. Quand je luy eust demandé ce que c'estoit, il me respondit, c'est la matiere des ames des mortels dont la vostre est composée». <sup>20</sup>

Una materia que tiene su origen en Eros, insuflador de almas a través de la figura de Cupido, que aparece como el único capaz de convertir al hombre en un ser virtuoso:

«Une infinité de petits garçons aisez pas plus grands que le doigt voloient au dessus, et ayant trempé un festu, s'en retournoient je ne scay où. Mon conducteur (...) m'apprist que c'estoient des genies qui avec leur chalumeau alloient souffler des ames dans les matrices des femmes, tandis qu'elles dormoient, dix huit jours après qu'elles avoient receu la semence, et que tant plus ils prenoient de matiere, tant plus l'enfant qu'ils avoient le soing de faire naistre, seroit plein de jugement et de generosite». <sup>21</sup>

La etapa final del viaje, el regreso a la Tierra a través del vuelo, marca el inicio de la auténtica odisea de Francion que le permitirá el «accomplissement» de su aprendizaje:

«Je prenois plaisir à voler en celle nouvelle façon et ne m'arrestay point jusques à tant que je ne fusse las». <sup>22</sup>

La Tierra a la que llega Francion, al igual que la Luna de Cyrano, es «Otro Mundo», un mundo al revés al que sólo es posible acceder mediante un impulso ascensional que adquiere en la ensoñación de Sorel un doble valor: por una parte viene a ilustrar esa aspiración mítica

---

19.- Op. Cit., p. 142.

20.- Op. Cit., p. 143.

21.- Op. Cit., p. 143.

22.- Op. Cit., p. 144.

del hombre al vuelo, a sustraerse a la fuerza de gravedad que simboliza el ansia de libertad. Con el vuelo, como expresa poéticamente Maurice Lever refiriéndose al viaje de Cyrano «l'homme s'arrache à la pesanteur de son propre néant pour s'élever vers les régions de sa liberté».<sup>23</sup>

Pero por otra, el vuelo que conduce a Francion a la Tierra es sobre todo «envol poétique», aventura literaria de Sorel por la que se describe el proceso de encarnación en la Palabra, de la ensoñación «libertina» del yo. Un proceso que alcanza su culminación en este último trayecto del viaje: un vertiginoso desfile de visiones, de secuencias alucinantes que componen el cuadro barroco-burlesco de ese mundo al revés, ejemplo claro de la reversibilidad de la conciencia barroca para la que «le réel est rêve et le rêve réel».<sup>24</sup>

La llegada de Francion a la Tierra tiene lugar bajo el signo de la paradoja:

«Je rencontray un homme qui n'y semoit que des cailloux, et m'assuroit pour tant qu'il y viendroirt de beau froment».<sup>25</sup>

La paradoja, figura esencial de la ambigüedad que constituye uno de los elementos básicos de la estética barroca, aparece en el tramo final del itinerario, en estrecha relación con lo femenino como figura de la seducción<sup>26</sup>, encarnada por Laurette: objeto de deseo inaccesible en el plano real de la novela.

En los encuentros femeninos de Francion a lo largo de su recorrido terrestre, la mujer ejerce, al mismo tiempo, una doble función: de «Guía», y de obstáculo en el itinerario de la iniciación. La figura femenina aparece como imagen de Circe, siempre cambiante, en continuo juego de apariencias que delinear el sinuoso camino de la seducción a través de una metaforización del obstáculo.

Así, en la «ancienne matrone vestüe à la greque», que invita a Francion a beber del agua de una fuente que le dará la perfección; en la mujer «chasseresse», sanguinaria comedora de corazones, arquetipo de la mujer fatal; en la «belle Dame» que le da de beber un licor delicioso, inversión grotesca del filtro mágico; o en la evanescente Laurette, al término del viaje, la mujer es siempre la Seductora con su estrategia del «détournement» y su ritual del artificio. Lo femenino se

---

23.- Maurice LEVER: *Le Roman Français au XVIIe Siècle* Paris, P.U.F., 1981 p. 246.

24.- Jean-François MAILLARD, *Op.Cit.*, p. 33.

25.- *Op. Cit.*, p. 145.

26.- Tomamos aquí el concepto de seducción de Jean Baudrillard tal como aparece desarrollado en su obra: *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979.

erige, en todo momento, como desafío: instancia del deseo que no se agota en la simple inmediatez del goce.

A este respecto, conviene señalar en todos estos encuentros la clara connotación negativa del elemento líquido ligado a lo femenino: el agua de la fuente, la sangre en la mujer cazadora y el filtro mágico tienen, siempre, esa función «desviadora» cuyas consecuencias nefastas van a situar a Francion en continuo «état de perte», en busca permanente.

Y en el mismo proceso simbólico se encuadran las otras aventuras de Francion, antes de su definitivo encuentro con Laurette. En todas ellas se desvela ese itinerario laberíntico del Deseo en busca de su propia definición.

En la breve estancia con los monstruos, en los que Francion descubre, tras una horrible apariencia que ejemplifica la inversión de los valores del mundo real, la imagen de una felicidad idílica simbolizada por la risa y el palacio de manjares en el que habitan, una auténtica recreación de la pintura de Giuseppe Arcimboldi:

«Les monstres (...) m'entraînerent jusques à un Palais basty non point avec des marbres, mais avec toutes sortes de choses bonnes à manger, rengées en ordre l'une sur l'autre.»<sup>27</sup>

Y en los siguientes encuentros, con el «homme malicieux» que subido a un árbol, imagen paródica del «Arbol de la Vida», agota su fruto y rompe sus ramas «de sorte qu'il ne demeura plus que le tronc de l'arbre qui ne donnoit pas esperance de produire quelque chose l'année future».<sup>28</sup>; con el anciano «de grandes oreilles et la bouche fermée d'un cadenas»; con los árboles provistos de lenguas en lugar de hojas; y con el gigante que termina dándose muerte a sí mismo en su afán de destruir esas lenguas arbóreas que descubrían a Francion «ce qu'il avoit de plus secret»<sup>29</sup>, en todos ellos nos presenta Sorel una serie de cuadros en los que la imaginación simbólica barroca coincide con el Surrealismo en una misma visión alucinada de la realidad.

Finalmente, el sueño conduce a Francion hasta un paisaje subterráneo de pasadizos y cavernas que recorrerá, (recorrido especular que reproduce insistentemente el proceso de la iniciación), conducido siempre por un «Guía» femenino.

La ensoñación de Sorel discurre, en esta etapa, como la de los poetas románticos, en torno a una misma red de imágenes que

---

27.- Op. Cit., p. 145.

28.- Op. Cit., p. 148.

29.- Op. Cit., p. 148.

estructuran la temática del sueño: El agua, el cristal, la caverna, «images de la descente», de acuerdo con Durand<sup>30</sup>, aparecen aquí como dinamizadoras de la estructuración arquetipal de la intimidad digestiva y sexual. La caverna aparece además con ese simbolismo de «paradis initial», lugar mítico de toda tradición onírica, estrechamente vinculado al tema de la Mujer.

Francion penetra en la caverna absorbido por el agua, a través de un conducto de cristal, que lo arroja:

«En un lieu où je ne me froissay point du tout. La place estoit couverte de jeunes tetons collez ensemble deux a deux qui estoient comme des balons, balons sur lesquels je me plus longtemps a me rouler».<sup>31</sup>

Después, de la mano de la «belle Dame» entrará:

«dans une grande salle dont le murailles estoient enrichies de peintures qui representoient en diverses sortes les jeux les plus mignars de l'amour. Vingt belles femmes totutes nuës comme nous sortirent, les cheveux espars, d'une chambre prochaine et s'avancerent vers moy en faisant le colin tampon sur leurs fesses».<sup>32</sup>

Y por último:

«dans un cabinet que je treuvay ouvert et dont tout le plancher estoit couvert de roses a la hauteur d'une coudée».<sup>33</sup>

en el que Francion va a encontrarse con Laurette.

Pero este encuentro no señala, sin embargo, el final el proceso iniciático. Una Laurette cambiante, bajo la doble apariencia de vieja decrepita primero, y de estatua de cristal más tarde (redundancia oracular en el sueño que predice, en forma irónica, el despertar a la realidad del relato), obliga a Francion a continuar su viaje. Las visitas al «Temple de l'Amour» y al «Temple de Vulcan» cierran el recorrido de su aprendizaje que lo dispondrá, ya purificado de «toute idée reçue, para alcanzar el objeto final de su deseo.

En el «Temple de l'Amour» a donde es conducido por las «belles femmes», Francion conoce un auténtico archivo en el que se guardan los «pucellages» de todas la mujeres en:

---

30.- Gilbert DURAND: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* Paris, Bordas, 1982 pp. 225-319.

31.- Op. Cit. p., 149.

32.- Op. Cit. p., 150.

33.- Op. Cit. p., 150.

«petits phioles pleines d'une certaine chose que l'on ne pouvoit bonnement appeler liqueur. Elle estoit vermeille comme sang et en quelques endroits blanche comme lait».<sup>34</sup>

El sueño recupera de nuevo el tono farcesco en este alegato burlesco contra la virginidad, anticipación visionaria de Sorel de una sociedad informatizada que preludia, en su mundo al revés, con este banco de datos referidos a la virginidad perdida y también al honor de los maridos burlados. A estos últimos se consagra el «Temple de Vulcan» cuyas paredes están revestidas de las cornamentas «qui portent invisiblement les cocus»<sup>35</sup>.

De vuelta a la sala donde se encuentra Laurette, Francion tiene que conjurar el hechizo que la mantiene, bajo una apariencia gélida, fuera de su alcance; lo que conseguirá con la ayuda de la «belle Dame». Esta hará intervenir, primero, la «baguette», mágica, imagen fálica al revés, del baston mítico que florece tras la conversión del réprobo<sup>36</sup>:

«Je vy que la baguette poussa de petites branches chargées de feuilles et peu après poussa un bouton de fleur incogneuë, qui s'estant esclos et estallé, offrit à mes yeux les plus belles couleurs».<sup>37</sup>

Y después la «douce halaine», imagen sodomítica del «souffle» purificador:

«A l'heure mesme une douce halaine m'entra par la porte de derriere, de quoy je reçeus un plaisir incroyable. Tost après elle se rendit si vehemente que'elle me sousleva de terre et me porta jusqu'à la voûte».<sup>38</sup>

Para que Laurette pueda por fin ofrecerse a Francion liberada de su vítrea envoltura.

Pero en ese momento el sueño toca a su fin y Francion vuelve a la realidad, como viajero insatisfecho, entre los brazos de la vieja Agathe.

Ironía final del viaje, el despertar de Francion no significa un fracaso, sino más bien la lógica conclusión de ese proceso de búsqueda perpetua del Deseo que define al erotismo. Irónico colofón

---

34.- Op. Cit. p., 151.

35.- Op. Cit. p., 151.

36.- Sobre este tema véase el capítulo «La descente et la coupe» p. 231, de la obra de Durand anteriormente citada.

37.- Op. Cit. p., 153.

38.- Op. Cit. p., 154.

que traduce, también, la íntima convicción del arte barroco de que sólo en el juego de la imaginación y en el sueño es posible abolir las contradicciones a las que se hallan sometidas todas las cosas.

El comentario de Francion, al despertar del sueño, es una clara muestra de esa perpleja ironía en la que se confunde, de forma feliz, visión barroca y aspiración libertina:

«Quand je considere que vous me privaste du bien que j'allois guster en idée, je dy que vous me fiste un tres grand tort: mais quand je considere en recompense que vous me gardastes de souiller mon corps en le joignant a un autre auquel je ne sçaurois penser qu'avec horreur, je confesse que je vous ay beaucoup d'obligation: car certes il me fust advenu un mal en effect, tandis que le bien ne me fust arrivé qu'en songe, pour ce regard je conclus que je vous suis infiniment redevable.»<sup>39</sup>

Con Sorel, la ensoñación barroca del viaje abre ese espacio en la literatura que se perfila más nitidamente con Cyrano, se amplía y consolida con Nodier, Novalis y Nerval en el Romanticismo, y se enriquece de nuevos aportes con Breton en el Surrealismo.

Pero la escritura de Sorel constituye, también, en esta primera hora del Libertinaje, la formalización de un discurso que habría de encontrar, en la literatura libertina del siglo XVIII, su expresión más elaborada.

---

39.- Op. Cit. p., 154.