

La Princesse des ténèbres (1896) de Rachilde (1860-1953): reescritura femenina del Fausto

María del Carmen Lojo Tizón¹

Recibido: 10/08/2021 / Aceptado: 19/10/2021

Resumen. En el presente artículo, nos proponemos realizar un análisis de *La Princesse des ténèbres* (1896), una de las novelas más olvidadas de la escritora francesa Rachilde. Para la composición de su novela, la escritora realiza una reescritura heterodiegética de la leyenda de Fausto que adapta a los preceptos de la decadencia. El texto está compuesto a partir de un juego de híbridos: mezcla de tradición y modernidad, de sueño y de realidad, de focalizaciones, de vida y de muerte... Esta ambivalencia constante conlleva la duda persistente por parte del lector, lo que refuerza sin duda el ambiente fantástico que envuelve a toda la novela. Rachilde consigue, a través de tales procedimientos, llevar a cabo una actualización decadente de la leyenda fáustica, cuya principal novedad añadida es que por primera vez una mujer ocupa el papel del Fausto.

Palabras clave: decadencia, literatura fantástica, reescritura, Fausto, hibridación.

[fr] *La Princesse des ténèbres* (1896) de Rachilde (1860-1953): réécriture au féminin du Faust

Résumé. Dans cet article, nous proposons l'analyse de *La Princesse des ténèbres*, l'un des romans les plus oubliés de l'écrivaine française Rachilde (1860-1953). Dans ce roman, Rachilde mène à bout une réécriture hétérodiégétique de la légende du Faust, qu'elle adapte aux préceptes de la fin du siècle. Le texte est composé à partir d'un jeu d'hybrides: mélange de tradition et modernité, de rêve et de réalité, des focalisations, de vie et de mort... Cette ambivalence constante entraîne l'hésitation continuelle de la part du lecteur, ce qui enrichit l'atmosphère fantastique du roman. Rachilde parvient, à travers ces procédés, à l'actualisation decadente de la légende du Faust, dont la nouveauté principale est que, pour la première fois, c'est une femme qui joue le rôle de Faust.

Mots clés: Décadence, littérature fantastique, réécriture, Faust, hybridation.

[en] *La Princesse des ténèbres* (1896) by Rachilde (1860-1953): Feminine Re-Writing of Faust

Abstract. The present article analyzes *La Princesse des ténèbres* (1896), one of the now forgotten novels by the French writer Rachilde. In the structure of her novel, the writer does a heterodiegetic rewriting of the legend of Faust, which adapts precepts from the fin de siècle Decadence. The text is composed from a game of hybrids: a mix of tradition and modernity, dream and reality, life and death. This constant ambivalence raises a persistent doubt in the reader, reinforcing the fantastic environment where the novel is set. Rachilde achieves an up-to-date legend of Faust, whose main innovation is the use of a female character in the role of Faust for the first time.

Keywords: Decadence, fantastic literature, rewriting, Faust, hybridization.

Sumario. 1. Introducción. 2. Elementos fantásticos en *La Princesse des ténèbres*. 3. Madeleine, Hunter y el pacto fáustico. 4. Conclusión.

Cómo citar: Lojo Tizón, M^a del C. (2021). “*La Princesse des ténèbres* (1896) de Rachilde (1860-1953): reescritura femenina del Fausto”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 2 : 223-230.

¹ Universidad de Cádiz, carmen.lojo@uca.es

1. Introducción

Rachilde (1860-1953), conocida principalmente gracias al éxito obtenido por su novela *Monsieur Vénus* (1884), publica en 1896 *La Princesse des ténèbres*. Tradicionalmente asociada a la inversión sexual de sus personajes², Rachilde, o siendo más exactos, Jean de Chilra³, privilegia en la novela que nos ocupa el espacio fantástico. T. Todorov en *Introduction à la littérature fantastique* (1970) define la literatura fantástica como sigue:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve que l'on rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (Todorov, 1970: 29).

La corriente fantástica toma fuerza en Francia durante dos periodos puntuales del siglo XIX: el Romanticismo y la *fin du siècle*. No obstante, aunque el objetivo sea el mismo, provocar miedo o al menos incertidumbre o inquietud, las causas que originan dicho miedo se desplazan; es decir, tal y como señala Vicky Gauthier (2020), durante la primera mitad del siglo XIX las causas que ocasionan el miedo son externas mientras que durante los últimos años del siglo dichas causas devienen internas (39-40). Así, los vampiros y los fantasmas ceden protagonismo a otros tipos de monstruos: monstruos morales⁴ productos de la *dégénérescence* de fin de siglo:

Ainsi, une définition provisoire du fantastique du monstrueux moral peut d'ores et déjà être esquissée: il consiste à l'expérimentation (ou la représentation) de l'extrême par la figure du monstre, habitant les marges tant sociales que naturelles; il met en scène l'anormalité et la corruption qui découlent de son contact, et ce, au moyen d'une poétique de l'ambivalence, du clair-obscur, créant un réseau métaphorique complexe et montrant l'impuissance du langage à décrire cet innommable, ce monstrueux, ce qui renforce l'idée d'une réalité soudainement poreuse et sans limite. Issu de la Belle Époque et de son décadentisme, ce fantastique côtoie le mauvais goût et les bizarreries en tous genres et expérimente toutes sortes d'avenues tant thématiques, que stylistiques et génériques. Par conséquent, il s'agit d'un fantastique *réel* (car il n'est pas question ici de créatures clairement surnaturelles ni d'objets prenant vie), dont l'élément monstrueux – personnage, élément de la nature (environnement), écriture, descriptif, objet, etc. – dérange, scandalise, par présence et entraîne un doute quant à son existence, sa nature et sa place au sein de l'univers romanesque (Gauthier, 2020: 44).

Rachilde logra crear una atmósfera fantástica en la novela que nos ocupa a través, principalmente, de la imaginación *patológica* de la protagonista. Madeleine, joven neurótica, está completamente convencida de que sus alucinaciones son reales y que, efectivamente, Hunter es su amante y no un ser inventado. En el lado opuesto a Madeleine se sitúa Edmond Sellier, médico y marido de la joven histérica. Como hombre de ciencia, siempre encuentra una explicación lógica a los acontecimientos aparentemente sobrenaturales que rodean tanto a su esposa como a la familia de esta:

C'est l'*incertitude* du personnage masculin qui commande, une fois de plus, la technique des focalisations dans *La Princesse des Ténèbres*. Toujours est-il que les deux protagonistes sont privilégiés, au même degré, en tant que focalisations-sujets. Une alternance harmonieuse des points de vue s'instaure ainsi, établie entre scènes *réelles* et *imaginaires*, chacune ayant, respectivement, une focalisation-sujet appropriée.

Le sujet-percepteur des épisodes "réels" est le docteur Sellier, tandis que les scènes imaginaires sont vues dans l'optique de Madeleine. La conséquence de ce procédé est la mise en valeur de visions antagonistes, provenant de la façon dont Madeleine-Fo est perçue par les sujets (Tegyey, 1995: 95).

Aunque existen, como referimos en la cita anterior, dos personajes que ejercen focalización-sujeto, ninguno de ellos presenta dudas en cuanto a su propia percepción de los hechos narrados. La duda se produce por parte del lector, puesto que los personajes representan posturas antagónicas. En este sentido, *La Princesse des ténèbres* puede considerarse, *a priori*, como una novela fantástica dentro del género fantástico clásico, pues "Este [el fantástico clásico] se coloca en el umbral entre lo posible y lo imposible; entre dos explicaciones contradictorias entre lo que ha

² Patrón que persiste en la mayor parte de su producción literaria.

³ Anagrama de Rachilde y pseudónimo con el que Rachilde firma la *Princesse des ténèbres* y *L'heure sexuelle*, novela publicada en 1898.

⁴ Término utilizado por Vicky Gauthier (2020).

ocurrido en un texto y compiten por la atención del lector” (Zermeño, 2015: 262). Rachilde consigue en la *Princesse des ténèbres* una perfecta armonía entre lo racional y lo irracional para potenciar así la duda en el lector, fin último expuesto por T. Todorov (1970), duda que nunca quedará resuelta, pues la escritora elige para culminar su novela un final abierto, por lo que la tensión fantástica se mantiene hasta el desenlace.

2. Elementos fantásticos en *La Princesse des ténèbres*

La técnica literaria por excelencia de Rachilde es la reescritura (Lojo, 2017b: 264). *La Princesse des ténèbres* mantiene relaciones intertextuales con la historia de Johann Georg Faust, popularmente conocido como Fausto. Dicho personaje histórico se convierte en leyenda y, a su vez, en personaje literario. En 1587, se publica de manera anónima *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*. Reescrita por múltiples escritores como Christopher Marlowe (*The Tragical History of D. Faustus*, 1592), Jakob Bidermann (*Cenodoxus*, 1602), Calderón de la Barca (*El Mágico Prodigioso*, 1637), P. Weidmann (*Johann Faust, ein allegorisches Drama*, 1775), Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1828), Ibsen (*Peer Gynt*, 1867), Villiers de L’Isle-Adam (*Axël*, 1890), H. Hango (*Faust und Prometheus*, 1895)⁵, sin duda alguna la versión de Fausto que más ha trascendido es el *Faust* de Goethe, obra que tomamos como referencia y más concretamente el *Urfaust* y el *Faust I*⁶. Todas estas obras señaladas, introduciendo o no modificaciones a la diégesis de la leyenda inicial, ponen en escena un hombre como protagonista; es decir, si bien pueden hallarse modificaciones respecto de la historia original, el hombre deviene elemento contractual invariable del pacto fáustico en las obras anteriormente mencionadas. Rachilde realiza una reescritura heterodiegética de dicha leyenda e introduce innovaciones en la misma, influenciada, por supuesto, por la estética decadente de finales de siglo. La más novedosa es que, por primera vez, una mujer (Madeleine) ocuparía el lugar de Fausto⁷ y tal feminización de la leyenda del Fausto es llevada a cabo por otra mujer, Rachilde. Otra de las novedades introducidas por Rachilde es la persistente confusión entre sueño y realidad. Conocido es el gusto de los autores de fin de siglo por dicho dilema: qué es sueño y qué es real. En Rachilde, además, debemos prestar especial atención a la relevancia de la *cérébralité* en sus personajes que, por supuesto, va ligada a la conquista de lo Absoluto, pero que, en general, nunca perturba el estado consciente de los personajes. Y si alguna vez sucede, la pérdida de consciencia de lo real resulta fugaz. Claro ejemplo de ello es *Le Meneur de louves* (1905), concretamente cuando Harog y Ragnacaire son testigos de algunas escenas en las que ambos se encuentran en estado de semiconsciencia. No obstante, dicho estado es momentáneo y rápidamente la duda queda resuelta⁸. Por el contrario, la duda impera en *La Princesse des ténèbres* y dicho procedimiento es novedoso en Rachilde, pues nunca antes había hecho uso de tal recurso de manera tan rotunda.

La protagonista Madeleine, es, como decimos, una joven *névrosée*, típico personaje *fin de siècle* y personaje predilecto de Rachilde. Sus crisis nerviosas son constantes y, en ocasiones, extremas. Además de ser víctima de su estado psicológico, constatamos que la protagonista es también víctima de su propio entorno, ya que este impulsa la locura de la joven. Vive con su tía Jane y con su padre Jacques Deslandes, ambos amantes del espiritismo, que practican a diario. Recurren a *Ludovic*, espíritu inventado por Jane, para realizar cualquier consulta, como por ejemplo cómo será el vestido de boda de Madeleine. Madeleine asiste incrédula a las reuniones de espiritismo que ellos practican, pues sabe que no hay nada de cierto en las sesiones orquestadas por su tía y, rechaza, en múltiples ocasiones, presenciarlas⁹.

Además de la familia atípica, el espacio natural en el que se sitúa la casa en la que vive la protagonista no es nada común. Coincide con las características de la vivienda en la que creció la propia escritora, espacio que Rachilde utiliza de manera recurrente como fuente de inspiración cuando la acción de sus novelas se emplaza en la provincia francesa y en palabras de André David (1924) “[...] un décor digne de plaire à Edgar Poe” (David, 1924: 12). Del mismo modo, la casa de Madeleine también podría ser, sin lugar a dudas, el escenario de cualquier relato fantástico:

Le jardin, bordé d’un petit mur en terrasse, et de noisetiers grêles, semblables à de pauvres rideaux déchiquetés, allongeait funèbrement ses plates-bandes ruchées de buis touffu, conservant sa même physionomie de cimetière provincial. La route déroulait toujours son linceul de poudre claire, d’une spectrale blancheur, et ses peupliers avaient toujours la tenue rigide de hauts moines fuyants. Toujours montait, menaçante, la colline pierreuse couronnée de roches sombres. Oui, vraiment, la colline était inquiétante... Il sortait d’elle une âpre désolation, et le parfum des prairies ne la consolait pas (Rachilde, 1896a: 2).

Términos como *funèbrement*, *cimetière*, *spectrale blancheur*, *menaçante*, *inquiétante* o *désolation* contribuyen en la creación de la atmósfera fantástica que envuelve toda la novela. Tal “fantasticidad” se ve potenciada por una

⁵ Listado de obras en P. Brunel (sous la direction de) (1988).

⁶ La edición utilizada es Goethe, J.W. Von (2012) *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*. Paris, Bartillat.

⁷ Pocos años más tarde, Frank Wedeking publica *Franziska* (1912), obra teatral en la que también una mujer realiza el pacto con el diablo y seis años más tarde, Jacinto Benavente publica *Mefistófela* (1918), comedia opereta en tres actos, donde de nuevo, una mujer protagoniza el pacto.

⁸ Cf. Lojo Tizón, MdC (2016a).

⁹ Paralelismo biográfico con la autora.

leyenda que, en este caso, afecta directamente a la casa familiar y, según esta, un joven habría sido envenenado con arsénico por su amante¹⁰. Desde entonces, las paredes de la casa destilan arsénico y la insoportable pestilencia la recorre por completo. Edmond Sellier, antes de conocer la leyenda, se da cuenta de ello ya que enciende un puro que le ofrece Jacques Deslandes y por el sabor nota que está impregnado de arsénico. En un principio, sospecha que alguien de la casa quiere envenenarlo, pero luego observa que el arsénico proviene de las paredes y que justo antes de coger el puro había tocado una de ellas: “Là, il s’était crispé les poings de rage, avait peut-être déchiré l’étoffe sans s’en rendre compte; là il avait recueilli le poison sous ses paumes humides !— Les murs de votre maison distillent de l’arsenic, déclara-t-il tranquillement” (Rachilde, 1896a: 177). El arsénico de las paredes provoca incluso una reacción química. Las paredes se pintan de rojo, y por la reacción, ellas solas cambian de color y se ponen negras aumentando así el aspecto fúnebre del entorno que envuelve a los protagonistas, siempre cómplice de la trama: “[...] l’étoffe rouge était noire! En l’espace d’une nuit, une mystérieuse réaction chimique avait eu lieu, combinée par la secrète humidité des murs, et le fiancé recevait la fiancée dans un salon tendu de deuil” (Rachilde, 1896a: 304). Madeleine dormía junto a un cubrecama de tejido similar al que cubría las paredes, por lo que siempre estaba expuesta al veneno. La inhalación continua de tal metaloide podría ser el origen de las alucinaciones que afectan a las mujeres de la familia, pues Jane (tía de Madeleine) sufre un episodio de licantropía tras el que es internada. Si Jane sufre un único episodio de locura (aunque extremadamente agudo), Madeleine es víctima recurrente de delirios que le ocasionan un gran sufrimiento. No obstante, el sufrimiento se presenta en Madeleine como una especie de adicción, pues las alucinaciones a veces no resultan involuntarias. La confusión entre el sueño y la realidad revela un mundo incierto, misterioso, indomable que origina miedo, y dicho miedo resulta el elemento *déclencheur* de lo sobrenatural, lo fantástico, pues tal y como se afirma en la novela: “— Prenez garde ! fit-elle : il est dangereux d’avoir peur... parce que la peur, c’est le commencement du surnaturel” (Rachilde, 1896a: 187).

Madeleine manifiesta igualmente obsesión por la muerte. La protagonista tiene una percepción decadente de la vida: estamos condenados a morir. En su caso, la muerte supone una liberación, pues le permitiría al fin estar junto a su amante, Hunter, que resulta ser el mismísimo diablo:

– Je voudrais être déjà morte ! répliqua-t-elle d’un accent navré.

[...]

– Ah ! oui, balbutia-t-elle, oui, la mort nous entoure sous ses multiples formes perfides, et elle rôde par la maison, dans les chemins, sur la montagne. Moi, ça m’est égal. Je ne lutte pas, je consens à me laisser dévorer ! (Rachilde, 1896a: 181).

3. Madeleine, Hunter y el pacto fáustico

Como hemos podido comprobar, la novela está impregnada de elementos fantásticos y sobrenaturales, y estos alcanzan su culmen con la creación imaginaria del personaje de Hunter. La primera aparición de Hunter resulta reveladora de los elementos que provocan la alucinación de Madeleine:

La jeune fille, sans s’expliquer son subit enthousiasme, dit, tout haut, appuyant davantage ses mains sur le linge blanc ;

– Qu’ils sont heureux, les morts !

[...] Elle alla écarter les rideaux de cretonne fermant son alcôve, ôta son couvre-pied de soie verte, *un ancien couvre-pied de nobles*¹¹, avait déclaré leur propriétaire [el notario Formel] [...]. Madeleine ne priait pas. Elle se signait d’une façon vague, ne prononçant ni le nom de Dieu, ni celui de la Vierge. Elle se signa donc et eut tout de suite froid, de ce froid particulier qui venait en bouffées odorantes des prairies nouvellement fauchées, froid du souffle de toutes les herbes ingénues tombées sur le fer, dégouttant de leur sève. [...]

[...] Pourquoi ces battants ne se fermaient-ils pas, naturellement comme au grand jour ? Pourquoi, surtout, faisait-il froid ainsi, par une belle nuit de juin ? L’angoisse la saisit. [...] La peur lui tombait dessus comme le froid, cet inexplicable froid qui venait de si loin, par longues bouffées humides. [...] Elle sentait la *présence* de quelqu’un dans le jardin. Elle savait que, point de mire au milieu de sa croisée ouverte, on la suivait des yeux. Il devait y avoir une personne (oh ! ce mot : *personne*...) [...]. Tout cela pouvait être inventé par sa terreur, et tout cela pouvait être vrai. Rien, en ce qu’elle imaginait, n’était impossible à réaliser. Elle baissa les paupières, se recommanda de ne plus regarder, de ne plus penser, essayant de calmer son cœur qui sautait, tressautait, comme successivement avaient sauté, tressauté la flamme de la lampe, les ailes du papillon fou. La vie manquait autour d’elle. Rien n’était plus assez vivant pour l’aider à respirer !...

¹⁰ En ella, vivía una pareja: una señora de cierta edad (la condesa Roberte de Messiale) y su joven amante, al que ella se refería como su hijo adoptivo. El joven muere envenenado por ingesta de arsénico, y el pueblo sospecha de la condesa Roberte de Messiale que presenta una nota de suicidio del joven como prueba de su inocencia (Cf. Rachilde, 1896a: 295-296).

¹¹ Las cursivas son del texto original.

[...] D'une manière éteinte lui parvint, pourtant, un troisième son de cloche, une demie, qui sonna bas ; ce fut un simple choc sur son cœur, un confus bourdonnement dans ses oreilles. Le son lui parut bien plutôt sortir de sa poitrine que lui arriver du dehors. Elle leva les yeux, ses prunelles flambèrent, ses mains se tendirent : *il y avait, en effet, quelqu'un-là qui la regardait* (Rachilde, 1896a: 8-11).

Rachilde envuelve la primera aparición de Hunter de elementos propios de la novela fantástica: en primer lugar, la protagonista apela a la muerte. Seguidamente, tiene contacto con el citado *couvre-pied* impregnado de arsénico (dato que la protagonista aún desconoce). A continuación, el acto de santiguarse resultaría un nuevo reclamo de lo sobrenatural y, a su vez, supone la inhalación del veneno. Tales actos son seguidos del frío inexplicable que recorre el cuerpo de la joven. Ella no es capaz de cerrar las persianas y como consecuencia, Madeleine tiene vistas forzosas al tétrico jardín con aspecto de cementerio. No podemos obviar el sonido de las campanas que también colaboran en la creación del ambiente fantástico. Todo ello propicia, como vemos, una concatenación de elementos aparentemente extraños (marcados en el texto a través de la interrogación), la angustia y, seguidamente, el miedo que finalmente desencadena la aparición (real o imaginaria) de Hunter.

Al igual que en el *Faust* de Goethe (*Urfaust* y *Faust I*), en la *Princesse des ténèbres* existe la invocación al diablo. No obstante, al menos en las primeras apariciones de Hunter, Madeleine realiza una invocación inconsciente mientras que, en Goethe, dicha invocación es completamente consciente:

FAUST

[...] Tourment en zigzaguant autour de ma tête. Un frisson

Tombe de la voûte

Et me saisit.

Je sens que tu planes autour de moi,

Esprit invoqué !

Dévoile-toi.

Ah ! Comme son cœur se déchire !

Des sentiments nouveaux

Bouleversent tous mes sens.

Je le sens, tout mon cœur s'abandonne à toi !

Tu dois paraître ! Tu le dois ! M'en coûtât-il la vie.

(Il saisit le livre et prononce mystérieusement la formule de l'Esprit. Une flamme rougeâtre fulgure, l'Esprit apparaît dans la flamme, sous une apparence repoussante.)

L'ESPRIT

Qui m'appelle ! (Goethe, 2012: 46-47).

En *La Princesse des ténèbres* la verbalización de la protagonista de “– Qu'ils sont heureux, les morts !” se revela como una invocación al demonio, y así lo atestigua la primera conversación que mantiene Madeleine con Hunter: “– Voyons, que désirez-vous ? – Rien, murmura l'homme, je suis venu parce que j'ai cru qu'on m'appelait. Vous me faisiez signe, lorsque j'étais sur la route” (Rachilde, 1896a: 13). La segunda aparición de Hunter es provocada por el padre de Madeleine que sentencia contra su hija: “– Va au diable ! paresseuse, effrontée, mauvaise créature ! Oui, va au diable !” (Rachilde, 1896a: 119). Tras tal alusión explícita, la joven huye a la colina llorando: “La jeune fille, gravissant la colline d'une allure encore énervée, se rendait donc au diable, décidée à n'en pas revenir” (Rachilde, 1896a: 119). Madeleine, triste por las palabras de su padre, reflexiona sobre su miserable existencia, su inadaptación en su propio mundo, y piensa que el color de su pelo es su principal estigma:

“On n'aime pas les rousses, en province !” Pourquoi portait-elle, sur la tête, cette dérisoire couleur de l'or, elle, la fille sans dot et sans espérance ? Une sourde révolte germait en elle contre l'humanité, la rapprochant de la nature solitaire qu'elle voyait toute jaune, maudite, à son image (Rachilde, 1896a: 120).

Existen, pues, múltiples elementos responsables de la maldición de la protagonista. En primer lugar, su cabello rojizo, rasgo asociado por excelencia a la *femme fatale*. Edmond Sellier, médico que se casa con Madeleine, recuerda que la joven, anteriormente, tenía un color de pelo no tan pelirrojo, sino más próximo al rubio. Intuimos que cuanto más pronunciado es el estado de neurosis de la joven Madeleine, más contundente es el color rojo de sus cabellos, lo que concuerda inevitablemente con la creencia del pelirrojo como portador del mal. En segundo lugar, la inadaptación (social y familiar) que padece la protagonista hace que esta se refugie en la naturaleza, a su vez cómplice y espejo de su propia alma. Madeleine ansía la soledad, soledad que encuentra en las montañas que rodean su casa. Es en este lugar donde la joven se refugia en busca de sosiego, y en el que, por supuesto da rienda suelta a su imaginación, pues no existe ningún elemento externo que la perturbe. Dicha identificación entre la naturaleza y el alma de la protagonista hace que dicho espacio natural se convierta en el lugar propicio para la explosión de la neurosis de la

joven Madeleine “il y a des instants où la nature, se séparant de l’humanité, devient formidablement surnaturelle, vous crie que les lois de la raison vont enfin être violées” (Rachilde, 1896a: 123) y, por supuesto, es el lugar predilecto en cuanto a las apariciones de Hunter.

Hunter siempre va acompañado de un perro, Silence. Dicho perro se convierte en una especie de prolongación del propio Hunter. Fiel a su dueño, cumple todas las órdenes de este. En el *Faust* de Goethe, Mefistófeles se presenta a Fausto bajo la figura de un perro: “Vois-tu ce chien noir errer au travers des blés et des chaumes ?” (Goethe, 2012: 231). En *Fausto*, el perro y Mefistófeles mantienen una relación de presencia-ausencia recíproca. Es decir, ambas figuraciones no coinciden escénicamente. En la *Princesse des ténèbres*, ambas figuras parecen ser el resultado de una disociación, pues en Silence se proyecta Hunter.

Al inicio del presente artículo, indicábamos que Rachilde introduce ciertas innovaciones en cuanto a la leyenda (o anti-leyenda de Fausto) y la más novedosa, sin duda, es que es una mujer quien pacta con el diablo. En la versión original de la leyenda, es un hombre (Fausto) quien realiza el pacto con Mefistófeles. Tal novedad refuerza aún más si cabe la figura de la *femme fatale*, tan explotada durante la decadencia. La mujer como protagonista del pacto fáustico nos reenvía a la figura de Eva como culpable de la expulsión del paraíso tras ser seducida por el Diablo e incluso a la figura de Lilith, primera mujer de Adam, insumisa y dominante que eligió unirse a los demonios rechazando el Paraíso. En la *Princesse des ténèbres*, Hunter propone a Madeleine el infierno, y ella acepta la propuesta:

– Mais c’est l’enfer que vous me proposez, Hunter ?

– Je ne peux te proposer que l’enfer !

[...]

– Taisons-nous, gémit-elle, et qu’il en soit ainsi, puisque telle est ta volonté, mon divin amoureux ! (Rachilde, 1896a: 276-277).

El infierno que le propone Hunter es casarse con Edmond Sellier, a condición de que Madeleine, que es virgen, se reserve para Hunter en su noche de bodas. Madeleine cumple lo acordado, se casa con Edmond y la noche de bodas la pasa con Hunter, y la descripción de la escena representa la *descente aux enfers*:

[...] Oh ! le cher enchanteur que tu fais, mon bien-aimé ! Est-il charmant, ton royaume, mon magicien ! Voici que j’ai visité le gouffre où m’a jetée la puissance de tes bras... et je veux aller encore plus loin ! Je veux descendre plus bas, toujours plus bas, plus délicieusement bas ! Je ne veux ni remonter au jour, ni fermer les yeux ! Au contraire, je veux les ouvrir effrontément à toutes les merveilles infernales que créera ta passion (Rachilde, 1896a: 314-315).

Si bien el pacto fáustico existe, el procedimiento por el que se lleva a cabo es bien distinto del producido en el *Faust* de Goethe. En Goethe, Fausto y Mefistófeles realizan un pacto de sangre “Tu te serviras pour signer d’une petite goutte de sang” (Goethe, 2012: 253). Hunter y Madeleine realizan un pacto verbal:

[...] Voulez-vous répéter avec moi un *Credo* que je vais vous apprendre? Écoutez-le et gravez-le dans votre mémoire :

« Dieu n’existe pas. – Seul est Dieu celui que j’aime. – L’univers est un songe dont il est le créateur. – Les lois de l’humanité sont abolies parce qu’il l’a voulu. – Je maudis ma naissance et j’aspire à la mort, parce qu’il doit s’unir à moi au-delà de ce monde. – Vierge ou femme, je jure de le servir pour mon bonheur ou pour mon désespoir. – Si, par hasard, mes parents marchaient, un jour, sur un coin de son manteau, je tuerai mes parents, et s’il a soif, j’exprimerai l’eau pure des yeux de mon nouveau-né pour la lui faire boire » (Rachilde, 1896a: 204-205).

La motivación del pacto es similar en ambos personajes. Por un lado, Fausto, incapaz de disfrutar de los placeres mundanos, desea poner fin a su *maldición*. Madeleine, también desencantada de la vida encuentra en Hunter la ilusión, aunque en ella derive el deseo de muerte, pues es solo en ese estado en el que se podrá producir la perfecta comunión de ambos seres.

La última aparición de Hunter supone la muerte de Madeleine. Si Fausto acude a salvar a Marguerite a la prisión e intenta en vano convencerla para que huya con él, Hunter le reprocha a Madeleine su ausencia en las montañas, lugar donde él la espera. Tal reproche enfada a Madeleine, pues no comprende cómo Hunter puede recriminarle tal cosa a sabiendas de su estado de salud tan debilitado tras el aborto que sufre. Finalmente, Madeleine se rebela contra Hunter porque la llama libertina:

[...] C’était ce monstre, m’as-tu dit : toi, moi et mon époux. Tu m’as prôné cette divinité absurde comme étant la plus réelle de toutes les aspirations de la femme. Tu t’es moqué de moi ! Tu m’as fait tuer mon enfant parce que je devais douter du nom de son père. Tu m’as enlevé la triste joie de pleurer de honte sur des langes, alors que la plus vile des prostituées prétend que cela console. Tu m’as fait mesurer la bêtise de mes parents comme avec un compas... Rien ne m’est resté de bon, sur la terre. Je ne suis plus qu’une automate sans entrailles qu’on étend sur des fourrures ou sur des fleurs, selon la saison, pour exagérer sa puérilité ou son détraquement.

[...]

– Allons ! l’heure est venue de parler, Hunter ! Tu veux t’éterniser en moi par le doute ! Or, je suis sur le point de ne plus douter... Est-ce que le secret de ta force cérébrale serait aussi celui de ton impuissance ? À qui ai-je appartenu la nuit de mes noces, à toi mon amant, ou à lui mon mari ? Tu ne m’aimes pas mon Dieu ! – ajouta-t-elle se tordant les bras, – j’en mourrai... je suis si jeune encore, et je voudrais tellement vivre ! Non ! Il ne me suffit plus d’être aimée comme une sœur ou comme une idole... Je désire être aimée comme une femme, simplement. J’abdique, je te rends ma couronne de Princesse des ténèbres ! (Rachilde, 1896a: 351-353).

El insulto que recibe Madeleine hace que estalle y que increpe a Hunter, a quien culpabiliza de su situación. Como Hunter no cede a los reclamos de Madeleine, la joven se rebela contra el diablo y finalmente decide romper el pacto « j’abdique, je te rends ma couronne de Princesse des ténèbres! » y seguidamente muere.

Marguerite en el *Fausto* acepta su culpa, rechaza huir con él y muere reconociendo sus faltas. Por el contrario, Madeleine se exculpa a sí misma vertiendo la culpa en Hunter. Él es el verdadero responsable de sus faltas. Ella se siente una marioneta en manos de Hunter, « une automate sans entrailles », aunque realmente, Madeleine es autómatas de ella misma, de sus pensamientos y de su neurosis, pues Hunter no es más que una proyección de su interior: « son prisme maudit ».

En esta novela, Rachilde consigue de nuevo llevar al extremo el mito de la *femme fatale*. Esta vez, la escritora realiza una clara representación hiperbólica del mito decadente por excelencia, y tal representación hiperbólica la consigue a través del desdoblamiento de la fatalidad. Es decir, el triángulo amoroso (o en palabras de Madeleine, « cette divinité absurde ») formado por Edmond Sellier, Madeleine y Hunter posiciona a todos sus protagonistas como víctimas y verdugos. Ahora bien, Madeleine es el único personaje que se convierte al mismo tiempo en verdugo de Edmond, de Hunter y, por supuesto, de ella misma. Asimismo, el personaje femenino resulta ser finalmente el mismo diablo y, a la vez, el personaje que pacta con él, lo cual supone una reafirmación irrefutable de su naturaleza maligna. *Femme fatale* por tanto en su máxima expresión, podríamos considerar Madeleine una especie de sátira (recurso muy presente en la obra de Rachilde) de la *femme fatale* finisecular, pues tal cliché es expuesto en *La Princesse des ténèbres* de un modo exagerado. La representación hiperbólica de dicho cliché supondría la caricaturización del mismo. En un periodo altamente misógino, Rachilde habría utilizado la exageración como destrucción, por lo que nos encontraríamos nuevamente ante otra forma de subversión rachildiana y, por tanto, ante una defensa enmascarada de la mujer¹². Así, en palabras de Lucienne Frappier-Mazur: “Chez les Décadents, la femme tue parce que la femme, c’est le mal. Chez Rachilde elle tue en réponse à la situation qui lui est faite par l’homme [...]” (Frappier-Mazur, 1994: 12).

Igualmente, esta primera versión femenina de la leyenda fáustica multiplica los elementos fantásticos respecto de la leyenda original y estos potencian, de manera contundente, el mal representado. Así, Rachilde ratifica a través de esta novela la *masculinidad* de su estilo:

Rachilde, sin embargo, demostró a la sociedad francesa de su época que las mujeres también eran capaces de crear una literatura equiparable a la del hombre, sin tener que escribir exclusivamente obras ligadas a la moral, ni justificar su labor literaria como un pasatiempo, pudiendo convertirse ésta en su actividad profesional. El alto contenido inmoral que caracterizó su obra, dentro de los clichés de su época, podría resultar una reacción frente a dicha premisa (Lojo, 2016b: 735).

4. Conclusión

La doble focalización-sujeto utilizada por Rachilde en *La princesse des ténèbres* tiene como resultado un juego de hibridación fantástica: si aceptamos la perspectiva de Madeleine, la novela se situaría, como decimos, dentro del género fantástico tradicional; si, por el contrario, validamos la perspectiva de Edmond Sellier, la “fantasticidad” correspondería a la propia de la *fin du siècle*. Es decir, el “monstruo” no sería Hunter sino la propia Madeleine.

Según Michel Foucault (1999: 58-59) desde la Edad Media hasta el siglo XVIII la monstruosidad se define siguiendo criterios de mixticidad: mezcla de humano-animal, mezcla de hombre-mujer, mezcla de vida-muerte... Sin embargo, la transgresión natural no basta para justificar la monstruosidad, sino que debe existir también una transgresión de la ley civil, religiosa o divina (Foucault, 1999: 59). El monstruo, así como el incorregible y el masturbador serían los ancestros del anormal (Foucault, 1999: 55), figura que se extiende a lo largo del siglo XIX. La hibridación constituye la base teratológica del amplio abanico de personajes rachildianos, caracterizados, a su vez, por la monstruosidad moral propia de la decadencia. Madeleine, como princesa de las tinieblas, pertenece al mismo tiempo al mundo de los vivos y al mundo de los muertos. No obstante, su anormalidad, tal y como la define Foucault,

¹² Cf. Dugas, Marie-Claude (2016).

viene determinada por su naturaleza de *femme fatale* histérica con manifiestas pulsiones de muerte¹³: “[...] Et du fond de ses entrailles se levait une envie de tuer ou de torturer quelqu’un...” (Rachilde, 1896a: 211-212).

La mencionada hibridación no se limita solo a la composición de los personajes, sino a la composición de la novela en general, que bascula entre dos planos: el real y el imaginario. Rachilde realiza una crítica de su propia novela en el *Mercure de France*¹⁴ donde afirma “Je crois comprendre ce qu’a désiré l’auteur : conter comment la vie d’une femme peut être en même temps tout le rêve et toute la réalité [...]” (Rachilde, 1896b : 287). Si bien, como hemos indicado, a lo largo de la novela existen relaciones intertextuales con la leyenda del Fausto, dicha intertextualidad queda exclusivamente limitada al plano irreal. La intertextualidad fáustica desaparece por completo del plano real, en el que hayamos también ciertas interferencias, en este caso, con *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. La vida de provincia, la inadaptación social, el marido médico, la presencia del arsénico o el amante (en este caso imaginario) podrían interpretarse como alusiones a la obra flaubertiana. El realismo y la decadencia se presentan siempre como corrientes literarias opuestas; de hecho, la decadencia surge como reacción a los excesos de realismo aplicados a la literatura. Ahora bien, no hay duda de que la corriente decadente conserva ciertas influencias de la corriente realista, y a menudo, los autores que cultivaron estas corrientes, *a priori* tan diferentes, eligen como protagonistas de sus novelas a seres en desgracia. Este es sin duda el elemento común más destacable entre la citada novela de Flaubert y *La Princesse des ténèbres*. *Madame Bovary*, al igual que Madeleine, es un ser infeliz, víctima de su propio entorno, pero sobre todo víctima de sí misma y de su insatisfacción crónica, insatisfacción que impulsa el vaivén continuo entre ilusión y realidad. Rachilde lleva al extremo la *cérébralité* bovariana a través de Madeleine, personaje completamente neurótico que, además también de oscilar entre ilusión y realidad, confunde constantemente ambos planos. De tal modo, aparte de que, por primera vez en la literatura, una mujer fuese la protagonista de la reescritura de la leyenda del Fausto, Rachilde, recrearía en la misma novela una Emma Bovary *fin de siècle*.

Referencias bibliográficas

- Brunel, P. (sous la direction de), (1988) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher.
- David, A., (1924) *Rachilde. Homme de Lettres*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Dugas, M.-C., (2016) “Femme fatale et femme nouvelle: des modèles féminins transgressifs dans *La Jongleuse* de Rachilde” in Oberhuber, A., Arvisais, A., y M. Dugas. (eds), *Fictions modernistes du masculin-féminin: 1900-1940* [En línea]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 101-111. Disponible en <https://books.openedition.org/pur/55965?lang=es> [Última consulta octubre de 2021].
- Foucault, M., (1999) *Les anormaux. Cours au collège de France. 1974-1975*. Paris, Seuil/Gallimard.
- Gauthier, V., (2020) *Rachilde. Écrivaine fantastique monstrueuse*. Paris, L’Harmattan.
- Frappier-Mazur, L., (1994) “Rachilde: allégories de la guerre” in *Romantisme*. N°85, pp. 5-18.
- Goethe, J.W. Von, (2012) *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*. Paris, Bartillat.
- Lojo Tizón, MdC., (2016a) “Le meneur de louves”: Reescritura de “Histoire Ecclésiastique des Francs” in *Estudios Románicos* [En línea]. Vol. 25, pp. 115-132. Disponible en <https://revistas.um.es/estudiosromnicos/article/view/274491> [Última consulta junio de 2021].
- Lojo Tizón, MdC., (2016b) “*Je suis androgyne des lettres* (Rachilde, 1860-1953)” in Ríos Guardiola, Mª G., Hernández González, Mª B. y E. Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia, Región de Murcia, Consejería de Educación y Universidades, pp. 731-743.
- Lojo Tizón, MdC., (2017a) “La transgresión del género en Rachilde” in *Anales de Filología francesa* [En línea]. N°25, pp. 113-131. Disponible en <https://revistas.um.es/analesff/article/view/315831/222851> [Última consulta octubre de 2021].
- Lojo Tizón, MdC., (2017b) “Rachilde y la decadencia del mito de la femme fatale y del andrógino” in *Çédille* [En línea]. Vol. 13, pp. 263-274. Disponible en <https://cedille.webs.ull.es/13/13lojo.pdf> [Última consulta octubre de 2021].
- Rachilde, (1896a) *La Princesse des ténèbres*. Paris, Calmann Lévy éditeur.
- Rachilde, (1896b) “Roman” in *Mercure de France* [En línea]. Mai 1896, pp. 283-287. Disponible en <https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/01-mai-1896/118/2695213/123> [Última consulta julio de 2021].
- Tegyey, G., (1995) *L’inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Todorov, T., (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- Zermeño Vargas, C. G., (2015) “Elementos de lo fantástico clásico en *El proyecto de la bruja de Blair*”, in *CIENCIA ergo-sum* [En línea]. Vol. 22, n°3, pp. 262-268. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5235467> [Última consulta junio de 2021].

¹³ “C’est à ce moment-là, dans cette région très précise, qu’on voit émerger la folie instinctive, qui est, en quelque sorte, la dernière pierre dans l’édifice pyramidal de la taxonomie. Donc, l’instinct a une place qui est, je crois, politiquement très importante (je veux dire que. Dans les conflits, revendications, distributions et redistributions du pouvoir, au début du XIXe siècle, le problème de l’instinct, de la folie instinctive, est très important) ; mais épistémologiquement, c’est une pièce très mêlée et très mineure” (Foucault, 1999: 129).

¹⁴ Revista de la que es co-fundadora junto a su marido Alfred Vallette.