

El héroe decadente

FÁTIMA GUTIÉRREZ
UAB

... la dialéctica, estragando la espontaneidad de los reflejos y la frescura de los mitos, ha reducido al héroe a un modelo titubeante. Los Aquiles de hoy deben temer a más de un talón... E. M. Cioran, Rostros de decadencia, in Breviario de podredumbre.

El inevitable pertenecer a una determinada época de la Historia acarrea, al abordar el estudio de una obra contemporánea, por un lado una molesta —¿quién sabe si también engañosa?— falta de perspectiva temporal y, por otro, la fascinación de ser testigos, *hic et nunc*, de la eterna epifanía de la creación.

Consciente de la primera dificultad, pero atraída por el consiguiente placer, intentaré, en este forzosamente breve estudio, esbozar un análisis de la novela de Michel Tournier *Gilles & Jeanne*, desde los parámetros de la *cuenca semántica* que tipifica el *mito decadente*. Pero, antes de adentrarme en él, repararé sucintamente estos dos últimos conceptos. Para ello tomaré, como apoyatura teórica, las obras de Gilbert Durand: *Beaux-Arts et archétypes* (1989) e *Introduction à la mythodologie* (1996). Dicho esto, resulta obvio que me sitúo metodológicamente dentro del *Estructuralismo figurativo*.

Uno de los conceptos más heurísticos, operativos y bellamente expuestos y sistematizados por G. Durand es el de *Cuenca semántica*, ya intuido por Quinet, Nietzsche, d'Ors, Sorokin o Spengler, y no muy alejado de los *campos morfogenéticos* de los que habla la moderna biología de Sheldrake. Una cuenca semántica es una estructura sociocultural, identificada por regímenes específicos del imaginario y mitos determinados, que responde a un perfil común, delimitado por una época, un estilo, una estética, una sensibilidad y, por lo tanto, una visión y una representación del mundo compartidas. La formación de estas cuencas semánticas obedece a un proceso dinámico en el que destacan seis momentos cronológicamente sucesivos: *arrolladas, división de aguas, confluencias, nombre del río, disposición de las riberas y agotamiento de los deltas*.

Intentaré ejemplificar cada una de estas etapas refiriéndome al *Decadentismo* y utilizando este término de manera muy amplia; es decir, sin limitarlo a lo que la historiografía literaria entiende por Escuela Decadente.

Las arroyadas son las distintas corrientes que se forman en un momento cultural preciso y que, a veces, son resurgimientos lejanos de una misma cuenca semántica ya pasada y, otras, nacen de circunstancias históricas, culturales y/o científicas específicas. En lo que se refiere al Decadentismo, como resurgimiento de una antigua cuenca semántica, inmediatamente pensamos en el ocaso del Helenismo, del Imperio Romano o en la caída de Bizancio, por ejemplo. Pero, para no rozar, más que lo indispensable, la vacuidad de lo anecdótico, sería imprescindible emprender el estudio sistematizado de estas épocas y su producción artística. Evidentemente, no es éste lugar ni momento, con lo que daremos un gran salto en el tiempo para situarnos en los comienzos del siglo XIX. A finales de 1818, aparece la obra decisiva de Schopenhauer, *Die Welt as Wille und Vorstellung*, mal entendida en un horizonte que domina la enorme y antagonica figura de Hegel, pero cuya semilla germinará, de un modo asombroso, en el momento de la desaparición del pensador de Dantzig (1860). Nos encontramos ante una primera arroyada de orden cultural que se intensificará gracias a un buen número de acontecimientos históricos que, en la segunda mitad del siglo XIX y en los albores del XX, nos presentan un clima político profundamente inestable: la tradicional Rusia entona aires revolucionarios; cae el poder austro-húngaro; entre coros verdianos, surge la nación italiana, mientras Francia se debate en los fastos grandilocuentes de un Segundo Imperio de opereta.

La división de aguas coincide con el momento en el que las distintas arroyadas se escinden en partidos, escuelas o corrientes. Es la fase de las querellas, de las rivalidades y, también, de los mutuos enriquecimientos. Sabemos que las aguas artísticas del XIX vienen muy crecidas, especialmente en Francia que, en la segunda mitad de un siglo que asistió, primero, al Romanticismo de la interiorización, después, al de la energía y al advenimiento del realismo —entre estruendosas y, a veces, poco convincentes querellas—, surge, en cierto modo fruto de la fracasada revolución del 48, un tercer Romanticismo que sienta las bases del futuro Simbolismo en las obras del último Hugo, Nerval y Baudelaire que, indudablemente, ya han bebido de la perfección formal del Parnaso, y que influirán —sobre todo en el caso del autor de *Les fleurs du mal*— en el, aún incipiente, Naturalismo. Mientras tanto, una nueva estética se enfrenta, temática y verbalmente, a la de los románticos a través de las creaciones de artistas y pensadores, en apariencia tan dispares y alejados, como Lautréamont, G. Moreau, C. Saint-Saens, el último Flaubert o los autodenominados abiertamente *decadentes*, A. Baju y P. Bénichon, en lo que a Francia se refiere, porque también podrían formar parte de esta lista R. Wagner, R. Strauss, S. Freud o T. Mann. Esta nueva estética obedecerá a unos rasgos compartidos, a un perfil común que tomará cuerpo en un mito cultural: el decadente.

El de *las confluencias* es el momento en el que una corriente cultural determinada necesita del soporte y del reconocimiento de figuras, autoridades y/o personalidades influyentes, de la misma manera que un río está formado por afluentes que multiplican y afianzan su caudal. Así, todo mito de civilización requiere de una apoyatura social e histórica y, en el caso que nos ocupa, la encontramos en la paradigmática figura del muy decadente rey de Baviera: Luis II.

Y, ya que se está hablando de *mito*, antes de seguir con los distintos periodos de esta cuenca semántica, se habrán de especificar los mitemas que lo constituyen, y que, a su vez, tipifican la *situación mítica del héroe decadente*, ya que de héroes se trata en este monográfico de *Thélème* y, aunque hasta ahora hubiese podido parecerlo, no quedó en el olvido.

El primer mitema decadente está representado por la *perversión del héroe*, y una perversión que actúa en un doble plano: por una parte, perturba la lógica que de la causa lleva al afecto, impidiendo encontrar la relación entre ambos; lo que, en principio, está exento de valoración moral. Pero, por otra parte, en esta subversión se verifica, a la vez, una clara tendencia al mal que, matizada por rasgos cínicos y, en muchos casos, sádicos o masoquistas —no es únicamente anecdótico que el novelista austríaco Sacher-Masoch fuera amante de Luis II de Baviera—, se conforma como una de las características del *heroísmo* decadente. Resulta curioso constatar cómo este *efecto perverso* del Decadentismo subvierte hasta el propio concepto de héroe, al uso desde la antigüedad clásica.

El segundo mitema, sobre el que planea la sombra de Schopenhauer, está referido al *aburrimiento*. El héroe decadente vive en un perpetuo tedio. Es, en este sentido y en muchos otros, la cara opuesta del héroe de héroes clásico, del industrioso Heracles perpetuamente definido por sus *trabajos*, como su doblete celta Cuchulainn. Sin embargo, para el decadente el aquí y el ahora se convierten en *insoportable pesadez del ser*.

La perversión y el aburrimiento llaman a la morbidez, y el tercer mitema decadente nos presentará la fascinación que ejercen sobre el héroe el *fracaso*, el *declive* y la *ruina* tanto moral como física. Al decadente le atrae la lenta degeneración de su propio ser y de todo lo que le rodea.

La figura de la *mujer fatal* ejercerá su mórbida seducción en el cuarto mitema, el que nos presenta una heroína perversa, como el héroe, que provoca la ruina definitiva de éste, si algo quedara aún por salvar.

A la vista de cómo se presenta el espacio de la feminidad, no puede resultar extraño que el héroe decadente *renuncie al amor*, lo que constituye un quinto mitema que va unido, en la mayoría de los casos, a la manifestación de una homosexualidad, latente o patente, y/o a lo que podríamos definir como *proteísmo* sexual.

Por último, el sexto mitema nos relata o bien la *muerte* del héroe o bien la atracción que ésta ejerce sobre él. El fin se le ofrece como el último y lento paso de la degeneración en la que se ha venido deleitando. Cuando se trata de observarlo en los demás, llega al éxtasis recreándose en la agonía, el martirio y la sangre; todo esto sin mencionar su especial interés por la decapitación.

Si queremos encontrar ejemplos de todo lo que se acaba de exponer, bástenos evocar al Wotan de la Tetralogía Wagneriana, al Hamícar de Flaubert, al Maldoror de Lautréamont, al des Esseintes de Huysmans, al Hanno Buddenbroch de Mann, los lienzos de Moreau o Redon, y todas las Herodías, Salomé y Dalilas del repertorio.

Volviendo a nuestra cuenca semántica, el cuarto paso es el de dar *nombre al río*. Es en este momento cuando un mito, o una historia reforzada por la leyenda, promueve un personaje, real o ficticio, que da nombre a la cuenca. Siguiendo los seis mitemas que se acaban de presentar, vemos cómo, frente al generoso Prometeo del Romanticismo, se yergue el siniestro Herodes del Decadentismo. Herodes Antipas, el viejo tetrarca manchado de sangre, acusado de incesto por el Bautista, dubitativo y confuso, que calma su tedio deleitándose en la danza de una maléfica Salomé, hija de la no menos perversa Herodías: la que desea ver, sobre una bandeja, la cabeza cortada de Juan.

La siguiente etapa de una cuenca semántica es la de la *disposición de las riberas*. Es el momento de los teóricos; en este caso, el primero en formular los parámetros decadentes es, en 1882, Paul Bourget en sus *Essais de psychologie contemporaine*. Dos años más tarde, J.-K. Huysmans nos ofrece, en *À rebours*, el manual novelado del Decadentismo. En 1887, Anatole Baju lanza, secundado en un primer momento por Verlaine, la etiqueta historiográfica de Escuela Decadente y, en 1918, a la vez que finaliza la Gran Guerra, desde el ámbito de la filosofía biologista, O. Spengler nos presenta esa *summa* teórica de *Der Untergang des Abendlandes*. G. Durand hace coincidir estos dos acontecimientos con el fin del periodo sociocultural en el que se desarrolla la cuenca semántica que tipifica el mito decadente y que, como ya se ha indicado, comenzaba alrededor de 1860.

Nos encontramos, pues, en el *agotamiento de los deltas*; es el momento del declive, cuando se forman meandros, derivaciones, cuando la corriente del río debilitado se subdivide, se deja captar por corrientes vecinas. Los que habían llegado ya maduros al Decadentismo, como Flaubert, por ley de vida, habían desaparecido, la breve existencia de Lautréamont impidió su *infidelidad* al movimiento, Huysmans emprendió el camino del misticismo católico —opuesto a los mórbidos refinamientos del descreído Decadentismo—, y los más jóvenes, de la mano de Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, surcaron las nuevas aguas del Simbolismo. En 1926, la Turandot de Puccini, que también había renunciado al amor, hace rodar las cabezas de sus pretendientes antes de rendirse al príncipe Kalaf en la escena final de la obra. Este gesto y sus últimas palabras: *il suo nome è amore* ponen, para mí, el punto y final al Decadentismo que nació en una, ya avanzada, segunda mitad del siglo XIX.

Una característica importante de cualquier cuenca semántica es la de permanecer en la memoria colectiva de una cultura. Obras, documentos, tradiciones, normas morales y/o estéticas nunca desaparecen del todo en el océano de la Historia. Así que interroguémonos sobre el posible retorno del mito decadente en este nuevo final de siglo y de milenio.

Para establecer una renovada concreción de esta particular cuenca, sería necesario escoger un amplio abanico de obras contemporáneas; pero, por un lado, la necesaria brevedad de este estudio y, por otro, la ya citada falta de perspectiva histórica nos lo impiden; así que nos limitaremos al análisis, desde los parámetros que acabamos de exponer, de una sola obra: el relato de Michel Tournier *Gilles & Jeanne*.

He elegido precisamente a Michel Tournier por considerarle uno de los principales exponentes de la literatura europea contemporánea, y, dentro de su extensa producción, *Gilles & Jeanne*, no sólo porque ha sido poco estudiada por la crítica, sino también porque resulta interesante constatar cómo, a una obra basada en un personaje histórico del siglo xv, en la que sobresale una abundante y exacta documentación, un autor, que ya se puede calificar de *clásico contemporáneo*, le da un tratamiento que podemos calificar de decadente. El tiempo dirá si se trata de una significativa *arroyada*, ¿quién sabe si incluso una clara *confluencia*?, o, tan sólo, de un efímero manantial.

Como ya he adelantado, el primer mitema constitutivo de la situación heroica del Decadentismo es el de la *perversión*. No deja de resultar significativo que la primera obra publicada por Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, suscite un magnífico análisis de Gilles Deleuze sobre la perversión que podemos encontrar tanto en su *Logique du sens* como en el postfacio de la citada novela. La perversión es una desviación esencial que impide encontrar la relación lógica entre causa y efecto: la meta de un Robinsón Crusoe debe ser la de construir un mundo a imagen y semejanza del que ha perdido, y que, desde una conciencia puritana y capitalista, es *el mejor de los mundos posibles*; pero, en Tournier será la de destruir ese mundo, reconstruido artificiosamente, para así acceder a su particular paraíso de inmortalidad. En toda la obra de Tournier se respiran *efectos perversos*, pero quizá en *Gilles & Jeanne* sea donde se hagan más patentes, al presentarse unidos a la manifestación del mal. Se me puede decir que el protagonista de *Le roi des aulnes*, Abel Tiffauges —Tiffauges es, por cierto, el nombre de uno de los feudos de Gilles de Rais—, refleja en todos sus actos los horrores del nazismo, pero no es en absoluto consciente de ello, sino todo lo contrario, lo que en ningún momento le distancia de la perversión —que emergerá en el redundante tema de la *inversión maligna* que domina la obra— pero le salva de la perversidad. Gilles de Rais, en cambio, aunará las dos acepciones del término.

Una de las características del héroe histórico galo es la de asimilarse a la figura mítica de Prometeo, el buen titán benefactor de la humanidad injustamente castigado por los dioses. Su prototipo será el de Napoleón, pero obedecen al mismo esquema: Vercingétorix, Jacques de Mollais, Jeanne d'Arc —la Jeanne de Gilles—, Henri IV, Louis XVI, por no hablar de Pétain, De Gaulle o Mitterrand —desde perspectivas pétainistas, gaullistas o socialistas, naturalmente—.

Es aquí donde empezará a manifestarse el *efecto perverso* que se desarrolla en *Gilles & Jeanne*, ya que se va a partir de la subversión del arquetipo del héroe histórico francés, al presentarnos como tal a uno de los personajes más si-

niestros de la Historia de Francia. En su caso, es la propia Historia, antes de convertirse en leyenda, en cuento popular¹ y, posteriormente, en novela², la que propicia lo que Deleuze denomina *détournement du but*. Gilles de Rais, destinado por su nacimiento a una brillante carrera militar o a los más cómodos placeres de la alta aristocracia provinciana, compañero de armas de Jeanne d'Arc, liberador junto a ella de Orléans, mariscal de Francia a los 25 años y la mayor fortuna del reino —todo le llevaba hacia un final glorioso o, en el peor de los casos, anónimo—, muere ahorcado, antes de pasar por la hoguera, al ser descubiertos sus abominables crímenes: un número exhaustivo de niños sodomizados y martirizados. Aquí, a diferencia de los héroes históricos anteriormente citados, no se le puede echar la culpa a los ingleses, a César, a Philippe le Bel y Clément V, a Cauchon, a Ravailac, a la Convention, ni a ... —nos ampararemos aquí en un socorrido etcétera, para no llamar a susceptibilidades—.

Precisamente buscando la causa del vertiginoso descenso a los abismos del mal del Señor de Rais, Michel Tournier va haciendo más explícita la desviación que se manifiesta en el recurso perverso, al defender que, aunque en ello se hayan amparado algunos tratadistas, en la niñez y en la adolescencia del *héroe* nada hacía prever su futuro: *Gilles de Rais, avant cette fatidique rencontre à Chinon, avait été un brave garçon de son temps, ni pire ni meilleur qu'un autre, d'une intelligence médiocre, mais profondément croyant (...) et voué en somme au destin d'un hoberau d'une province particulièrement fruste* (M. Tournier, 1983: 14).

¿Pero cuál es la *fatidique rencontre à Chinon*? Avanzaré que se trata de su primer encuentro con Jeanne d'Arc y, aunque volveré más tarde sobre el tema, quiero hacer, ahora, hincapié en la *desviación del efecto* que provoca que la amistad entre la santa, conocida como *La Pucelle*, y el *brave garçon, profondément croyant*, haga de éste un sádico asesino violador de niños.

No se paran, aquí, las consecuencias de la perversión; en el final de la obra, uno de los personajes, el oscuro pseudoalquimista Prelatti, profetizará una doble canonización: la de la doncella quemada por bruja y blasfema: *Sainte Jeanne d'Arc*, y la de su fugaz compañero de armas: *Saint Gilles de Rais*.

Ya he avanzado que el *heroísmo decadente* engloba los conceptos de perversión y perversidad; al hilo de lo que se acaba de exponer, sobre el primero se va desvelando el segundo. No faltará tampoco la nota cínica, inherente al mismo esquema. Uno de los *caprichos* en los que Gilles dilapida gran parte de su abultada fortuna es la construcción de una magnífica colegiata, consagrada, con gran pompa, nada más y nada menos que a los Santos Inocentes. El complemento sádico lo encontramos sobradamente en las meticulosas descripciones de sus crímenes; valgan estas líneas de ejemplo: *Pour éviter ses cris, le sire de Rais suspendait l'enfant par le cou à un crochet avec des liens. Ensuite avant*

¹ Gilles de Rais se llegó a asimilar a Barba Azul, aunque el verdadero origen de este personaje se remonta al siglo VI en la figura del bretón Comorre le Maudit.

² Entre otros, el tema fue recogido por Huysmans en *Là-bas*.

que l'enfant meure étranglé, il le déliait, le ranimait, le cajolait, lui jurait que c'était sans malice et par simple amusement qu'il en agissait ainsi avec lui. Puis, quand l'enfant commençait à se rassurer, il l'égorgeait et jouissait encore avec lui durant son agonie (M. Tournier, 1983: 130).

Sobre estas premisas se puede afirmar que la *perversión del héroe*, primer mitema del Decadentismo, resulta, en *Gilles & Jeanne*, evidente. Pero aún nos quedan otros cinco mitemas por examinar. Recordemos que el segundo trata del *aburrimiento*.

Antes de adentrarnos en este mitema, caben unas breves puntualizaciones. El intentar seguir los pasos de una cuenca semántica que afloraba a mediados del siglo XIX y se agotaba a finales de la Segunda Guerra Mundial, el suponer que ésta podría ser el resurgimiento de otras muy anteriores, pero también tipificadas por el mito decadente, no significa, en modo alguno, que se esté defendiendo, aquí, una especie de determinismo implícito en la fenomenología del mito. Este determinismo estaría dominado por el concepto de inmutabilidad; pero, del mismo modo que al mito le es inherente la noción de *permanencia*, también le será la de *cambio*. Una estructura mítica no es un bloque rígido e inalterable; la inmutabilidad del arquetipo —eterno y universal— no deja nunca de ser, como lo definió Platón en el *Timeo*, un *modelo*, si bien del *mundo de las ideas*; un modelo, si se me permite la expresión, desencarnado, no sabemos si un *a priori* o un *a posteriori* que sólo pertenece al ámbito de la abstracción. Este modelo, actualizado en diferentes momentos socioculturales y convertido, por la dinamicidad del *logos*, en discurso, en *sermo miticus*, verá cómo, sujetos a los avatares de la Historia, sus rasgos dominantes se exaltan, minimizan o permanecen, dándole el perfil propio y característico de la época en la que sobresale como estructura privilegiada, si no en todos los casos preponderante, siempre heurística.

Un lugar común del Decadentismo decimonónico fue el aburrimiento: *Le monde où l'on s'ennuie*. Para Schopenhauer, éste, hermanado con el dolor, constituía el triste deambular de la existencia humana, y, a partir de 1857, con la publicación de *Les fleurs du mal*, entra por la puerta grande de la estética finisecular y se apodera de ella entre vapores opiáceos. Sin embargo, en el contexto histórico que nos ha tocado vivir, mal podemos entenderlo. Nuestra civilización occidental se ahoga en una sobrecarga de actividad, la imposibilidad de aburrirse representa una condena, el infierno de nuestras modernas mitologías es *el otro*. Así, no puede resultar extraño que, en *Gilles & Jeanne*, el mitema referido al aburrimiento quede minimizado; aunque este hecho resulte muy esclarecedor para poner de manifiesto cómo cada momento histórico acentúa o reduce, según su particular *temperamento*, tal o cual secuencia significativa del mito. Pero, que el aburrimiento no revista, en el texto que nos ocupa, el papel estelar que encarnó en el anterior fin de siglo, no significa que haya desaparecido en su totalidad. El relato se abre con una brevísima descripción de la atmósfera decadente que se respira en la tediosa corte, en el exilio, de Charles, el Delfín: *Une société brillante, mais sans âme, clabaude, cancanne et jase*

sous les plafonds à caissons de la salle du trône qu'illumine une immense cheminée (M. Tournier, 1983, 7-8). En esta sociedad —que contempla la irrupción de una humilde pastora de Domrémy, que se propone restituir el trono de Francia a su legítimo dueño, como un fugaz paréntesis a su tedio— transcurre la adolescencia del Señor de Rais; y, después de la muerte infamante de *La Pucelle*, su compañero de armas deambulará por sus posesiones sin meta fija: *il chemine en grand arroi de forteresse en résidence. Les paysans et les bûcherons ébahis regardent passer ce somptueux cortège d'officiers et de prélats que suit un train de chariots imposant. Non, ce n'est pas un expédition de guerre. C'est seulement le seigneur de Rais, sa suite et son intendance qui se transportent de Chaptocé à Machecoul et de Tiffauges à Pouzanges* (M. Tournier, 1983, 33).

El héroe decadente es un ocioso. Parafraseando a Gilbert Durand, diré que es conde, como Lautréamont, o duque, como Des Esseintes, y se podría añadir: señor de veintidós feudos equivalentes, por su extensión, a un reino, como Gilles de Rais, dedicado en exclusiva a sus numerosos crímenes o a dilapidar su fortuna en proyectos desmedidos como la, ya citada, colegiata de los Santos Inocentes o la representación de su complejísimo *Mystère du siècle d'Orléans*, de veinte mil versos, que requería más de quinientos actores, grandiosos decorados, y en el que el aristócrata encarnaría a su propio personaje en el mejor momento de su fama³.

Tampoco faltará en esta obra la pincelada exótica —que se conformaba como tema corolario del aburrimiento en el Decadentismo del XIX—; estará representada por la breve descripción de la Florencia de los Medicis a la que viaja el confesor de Gilles para buscar remedio a sus males. Todo en ella brillará con la opulencia de lo inútil: *Il cherchait en vain de modestes fripiers, il ne trouvait que tailleurs s'affairant autour de vêtements princiers. Les forgerons ne battaient ni le fer ni l'acier, mais ostensiblement l'argent et l'or. Les charpentiers n'assemblaient que des coupoles de palais. Et il n'était pas jusqu'aux boulangers qui n'exposaient à l'étal ni pain ni galette, mais seulement des gâteaux à la crème et au miel* (M. Tournier, 1983: 58-59).

Como conclusión a este segundo mitema, se podría decir que, aunque Gilles de Rais no se separe radicalmente del *mal absolu* que significaba, a finales del pasado siglo, el aburrimiento, su consciencia, su reflexión, nunca irán hacia él; tan sólo obedecerá a lo que podríamos definir como una presencia latente en la obra. Fiel a las consignas de nuestra época, el infierno no será el tedio sino el (los) *otro(s)*: Jeanne y Prelatti, el joven clérigo florentino, físicamente idéntico a la doncella guerrera y su reverso moral. Éste será el nuevo compañero de Gilles, esta vez por las sendas del mal.

Los siguientes mitemas ya no serán sino derivaciones, más o menos, puntuales de lo dicho hasta ahora.

³ Como curiosidad, apuntaré que, en 1977, el dramaturgo español Juan Antonio Castro recoge este acontecimiento como tema principal de su drama *El puñal y la hoguera*.

La fascinación por el fracaso, el declive y la ruina tanto moral como física, que caracterizan el heroísmo decadente, constituyen este tercer mitema que, en *Gilles & Jeanne*, se esencializa hasta quedar reducido a su vertiginoso descenso a los abismos del mal, y no parece necesitar de más ejemplos que los ya apuntados. En el héroe decadente no cabe la melancolía de una existencia marcada por el fracaso; la caída de sus ideales arrastra su propia caída, brutal, consciente y aceptada: *Gilles n'espère plus rien (...), plus d'issue, plus d'horizon, plus d'idéal dans sa vie. Mais ne croyez pas qu'il gémitte et qu'il pleure! (...). Hélas non!, il rit, il rugit comme un fauve. Il se rue en avant, poussé par ses passions, comme un taureau furieux* (M. Tournier, 1983: 74). Aquí también podemos encontrar, como en el caso anterior, una pequeña desviación provocada por un rasgo de época. El héroe decadente del siglo pasado se recreaba en su ruina física, en su enfermedad; pero, en un mundo en el que domina un desproporcionado culto al cuerpo, este rasgo está condenado a sufrir sutiles variaciones.

El cuarto mitema decadente nos habla de la *mujer fatal*, maléfica, terrible; y parece, cuando menos, chocante que sea a Jeanne d'Arc a la que en *Gilles & Jeanne* se le atribuya semejante papel; sin embargo, ya se ha indicado que es el encuentro de ambos personajes el que provoca la perdición del, hasta entonces, *buen muchacho* —en la particular versión que Michel Tournier hace de esta historia, por supuesto—. Remitiéndonos, de su mano, al criminal proceso de la que, en 1920, canonizara la Iglesia católica, encontramos hasta la exageración todas y cada una de las *galas* de la heroína decadente: *menteuse, pernicieuse, trompeuse du peuple, devineresse, superstitieuse, blasphématrice de Dieu, présomptueuse, mécréante en la foi, fanfarronne, idolâtre, cruelle, dissolue, invocatrice des diables* (M. Tournier, 1983, 39). Después de su muerte en la hoguera, en presencia de Gilles, éste *va devenir chenille dans son cocon. Puis la métamorphose maligne accomplie, il en sortira, et c'est un ange infernal qui déploiera ses ailes* (M. Tournier, 1983: 40).

El amor que Gilles sentía por Jeanne se transforma, a partir de este momento, en pasión sádica y destructiva de pederasta, lo que obedece al quinto mitema decadente: El Señor de Rais *renuncia al amor*, a la pureza de un amor que muere en la hoguera de Rouen⁴, y se dedica al secuestro, violación y martirio de cuantos niños aparecen por los contornos de sus feudos. El cinismo sigue siendo una característica dominante: en momentos de *escasez*, el protagonista debía recurrir a los miembros de su escolanía de los Santos Inocentes a quienes respetaba la vida *por amor a la música*.

Estos continuos crímenes nos van a llevar al sexto y último mitema: *la muerte*, que tanto atrae al héroe del Decadentismo cuando se reviste de rasgos sádicos, cuando se convierte en horrible y prolongada agonía, en martirio, en

⁴ Y en el que ya se manifestaban rasgos de homosexualidad latente gracias a la fascinación del aristócrata por la ambigua apariencia de la doncella guerrera.

profusión de sangre: *J'ai pitié de ces petits qu'on égorge*⁵. *Je pleure sur leurs tendres corps pantelants. Et en même temps, je ressens un tel plaisir! C'est si émouvant un enfant qui souffre! C'est si beau un petit corps ensanglanté, soulevé par les soupirs et les râles de l'agonie!* (M. Tournier, 1983: 48). Poco después, el héroe se convertirá en un renovado exterminador de inocentes.

Incluso el interés mórbido que las cabezas cortadas ejercen sobre el Decadentismo se verá ampliamente reflejado en esta obra. Al descubrir las líneas que siguen ¿a quién no se le viene a la memoria el último y terrible gesto de la Salomé de R. Strauss?: *Il arrivait ainsi que le sire de Rais coupe la tête de plusieurs cadavres et les dispose sur une cheminée. Alors il nous appelait et nous obligeait à contempler l'étal avec lui et à lui dire laquelle nous trouvions la plus belle. Quand on s'était mis d'accord sur la plus belle, il la prenait entre ses mains et appuyait sa bouche sur sa bouche* (M. Tournier, 1983: 132).

En castigo a sus crímenes, el poderoso Señor de Rais morirá ajusticiado, pronunciando, por tres veces, el nombre de Jeanne.

Hasta aquí hemos visto cómo, en una obra contemporánea, se cumple, con las lógicas desviaciones inherentes a los distintos momentos socioculturales, el esquema del mito que tipifica la cuenca semántica del Decadentismo, y se hacía metáfora, concepto, cadencia y color a finales del siglo XIX. Quizá sea el momento de volver a preguntarnos si nos encontramos ante el eterno retorno del mito o ante un resurgimiento espontáneo y fugaz. Sólo el paso del tiempo podrá dar cumplida respuesta al interrogante. Pero, ahora y a vuelapluma, no puedo dejar de pensar en la filosofía de Cioran, en las novelas de Süskind (especialmente *El perfume*), Tournier o Terenci Moix, en la producción cinematográfica de Fassbinder o Almodóvar... Seguro que en la memoria de cada lector aparecen, en este momento, otros muchos nombres. O, quizá, tan sólo sea que, como lo recuerda Huysmans, precisamente en *Là-bas: Toutes les fins de siècle se ressemblent*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAND, G. (1989). *Beaux-arts et archétypes*. P.U.F., París.
 — (1996). *Introduction à la mythologie*. Albin Michel, París.
 TOURNIER, M. (1983). *Gilles & Jeanne*. Gallimard, París.

⁵ Dirá Gilles de Rais contemplando un fresco que representa la masacre de los Santos Inocentes, y en el que su propio rostro ha servido de modelo para representar a Herodes.