

Rachilde y la decadencia del mito de la *femme fatale* y del andrógino

Ma del Carmen Lojo Tizón

Universidad de Cádiz

carmen.lojo@uca.es

Résumé

Parmi les éléments qui caractérisent l'œuvre de Rachilde, la réécriture a toujours une position privilégiée, notamment, la réécriture de mythes et de légendes. Malgré la persistance et l'exploitation des archétypes de la Décadence *fin de siècle* dans toute la production littéraire de Rachilde, le déclin de la réécriture mythique et légendaire dans son œuvre dernière, témoignage de l'affaiblissement de l'imaginaire décadent dans les romans écrits après la Grande Guerre.

Mots-clés : Mythe. Légende. Réécriture. *Femme Fatale*. Androgyne. Décadence.

Abstract

Among all the elements characterizing in Rachilde's work, the re-writing has always been a privileged position, specially in myth and legends re-writing. Despite of the persistence and the abusive exploitation of the decadence period in the late 19th century in her whole literary production, the decline of her mythical and legendary re-writing in her work testifies the weak-side of her imagination referring to the decadence period.

Key words: Myth. Legend. Re-Writing. *Femme Fatale*. Androgynous. Decadence.

Resumen

De entre todos los elementos que caracterizan la obra de Rachilde, la reescritura goza de una posición privilegiada y, más concretamente, la reescritura de mitos y de leyendas. Aunque la escritora explota los arquetipos de la Decadencia *fin de siècle* a lo largo de toda su producción literaria, el declive de la presencia de mitos y de leyendas en las novelas que Rachilde publica durante los años veinte, demuestra que, en su obra, se produce cierto debilitamiento del imaginario decadente tras la Primera Guerra Mundial.

Palabras clave: Mito. Leyenda. Reescritura. *Femme fatale*. Andrógino. Decadencia

0. Introducción

L'homme supérieur constate très vite qu'il n'a rien à attendre de la femme. Quelque bonté qu'il croie voir dans le regard de ces créatures, il s'en écarte ; c'est la jeunesse seule qui embellit leurs prunelles candides ; aux premières paroles il trouverait l'humiliation d'avoir été fasciné par un être bas. La femme de son côté a fait le même raisonnement ; elle ne se courbera pas devant l'homme si souvent brutal, et dont l'étreinte après tout ne sait donner qu'un léger frisson à cette curieuse insatiable (Maurice Barrès, 1884 [1977]: 18).

La reescritura se revela esencial en la novela rachildiana y, más concretamente, la reescritura de mitos y leyendas. Para crear su universo decadente, Rachilde (1860-1953) no solo hace uso de las figuras que mejor se adecúan a dicho imaginario sino que también realiza una adaptación de mitos y leyendas que ya forman parte del panorama literario; es decir la escritora representa una visión decadente de mitos y leyendas. Tal práctica no es exclusiva de Rachilde, sino común a los autores de finales del siglo XIX:

Le mythe renvoie à un passé glorieux auréolant l'être d'un certain prestige, d'où cette volonté de la part de nombreux auteurs de la fin du XIX^{ème} siècle de placer leurs textes sous l'égide des grandes figures mythiques. Mais la littérature décadente, qui repose en grande partie sur le principe de la subversion, s'applique à transgresser ces archétypes fondamentaux. Au lieu de se nourrir précisément des figures mythiques, les auteurs pervertissent ces dernières au point de faire émerger une véritable « mythographie à rebours ». Si d'ordinaire, « grâce au mythe, le Monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif », dans les œuvres décadentes, son utilisation tend en effet à produire un contremonde totalement désarticulé, contaminé par la névrose des héros et des héroïnes qui se complaisent dans les méandres de leur âme et s'appliquent à reconstruire leur moi en projetant un regard systématiquement subverti sur leur monde. Ainsi, alors que le mythe s'associe traditionnellement à la vie, c'est le morbide, pour ne pas dire la mort, qui détermine les représentations mythologiques (Raoult, 2008: 433-434).

Rachilde explota la perversión en todas sus facetas. Dicha perversión no solo está presente en sus personajes, sino que la escritora también la inserta en el proceso de construcción de sus novelas. Como afirma Marie-Gersande Raoult en la cita anterior, se transgreden los arquetipos fundamentales y, en consecuencia, se crea un mundo paralelo antitético. Al igual que en los personajes rachildianos los roles se invierten, el mito también se ve sometido a idéntica inversión. Si el mito se asocia co-

múnmente a la vida (como indica la cita precedente), en Rachilde generará muerte y destrucción. Tal procedimiento se percibe claramente a través de la inversión del mito de Pigmalión. La escritora reproduce dicho mito, pero de manera invertida. Así, el mito en Ovidio queda representado de la siguiente manera:

Un día talló felizmente, con admirable talento, una escultura de níveo marfil, le dio una belleza con la que ninguna mujer podría llegar a nacer, y se enamoró de su propia obra. Su aspecto era el de una muchacha de verdad, y se habría dicho que estaba viva y que, de no impedírsele el pudor, se habría movido: hasta tal punto el arte se disimulaba bajo el arte. Pigmalión está embelesado, y en su pecho se enciende el amor por ese *cuero falso*. Muchas veces pone sus manos sobre la *estatua* y la toca para ver si aquello es un cuerpo o es marfil, y aun así diría que no es marfil. [...] Mientras se asombra y se alegra tímidamente, temeroso de que no sea cierto, una y otra vez vuelve a tocar el enamorado el *objeto de su deseo*: ¡es un cuerpo! Las venas palpitan bajo la presión del pulgar. Entonces sí que el héroe de Pafos pronunció sonoras palabras para dar gracias a Venus, y por fin su boca ya no besó una boca *falsa*¹ (Ovidio, 2011: 323-324).

En la obra de Rachilde, como por ejemplo en *Monsieur Vénus* (1884), sucede el proceso inverso. Raoule de Vénérande crea una estatua con partes del cuerpo de Jacques Silvert, que había muerto en un duelo. De tal forma, asistimos a la cosificación del ser animado:

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard (Rachilde, 1977: 227).

Ovidio crea vida a partir del objeto, por lo que el objeto se convierte en consecuencia en sujeto. En Rachilde tal fenómeno se produce inversamente, pues el sujeto deviene objeto². Ambos procedimientos resultan antagónicos, dado que el mito original es *creador* mientras que en Rachilde, el deseo del personaje-sujeto en *modelar* a otro personaje según su propio interés desemboca en anulación, destrucción y muerte:

¹ Las cursivas son nuestras.

² Regina Bollhalder denomina tal procedimiento como *pygmalionisme «à rebours»*: «Immobile et indifférente, Léonie ressemble à une statuette d'ivoire comme si cette Cléopâtre devait rejoindre l'objet d'art dont elle est née. Ce pygmalionisme à rebours implique que la femme aimée est une chimère de l'écrivain» (Bollhalder, 2002: 53).

Mais le mythe de Pygmalion subit aussi un détournement, pour ne pas dire un retournement. Si, à travers le phénomène du fétichisme, le principe pygmalionien –animer l'inanimé– est encore respecté, bien souvent c'est l'inverse qui se produit dans les œuvres, à savoir : inanimer l'animé, métamorphoser l'être en objet. [...] Ainsi le mythe de création que présente Pygmalion tend à devenir un mythe de l'anéantissement (Raoult, 2008: 435).

En definitiva, cualquier elemento asociado a la vida, como el amor, en la Decadencia y por supuesto en Rachilde, se asocia a la muerte. Dicho procedimiento, como decimos, crea un mundo paralelo antitético y, si en su novela los personajes se complementan (aunque dicha complementariedad no alcance la perfección), igual sucede con el fenómeno de la inversión mítica.

Rachilde desarrolla una escritura en espejo, por lo que siempre se *inspira* de algo que posteriormente reescribe. Prueba de ello es la dedicatoria que introduce en *La Haine amoureuse* (1924), pues resume a la perfección el procedimiento que lleva a cabo en cuanto a su creación literaria:

À LÉON DELAFOSSE

pour ce qu'il voulut bien me prêter la pure lumière de son art musical, afin d'illuminer l'un des héros de mon impure imagination (Rachilde, 1924: 5).

La escritora re-crea a partir de una inspiración externa que completa con su *imaginación impura*. Así, para componer su obra, Rachilde recurre a hechos históricos y sociales, a otros autores, a otras obras, así como a mitos y leyendas, por lo que la reescritura se convierte en uno de los elementos esenciales de su fabricación novelesca. En consecuencia, la autora se reescribe de manera recurrente a sí misma³, tanto biográfica como literariamente, reescribe también otras obras y por supuesto mitos y leyendas, siendo esta última modalidad muy común a finales del siglo XIX. Diversas

³ En el n^o 19-20 (p. 87) de la revista *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, se indican los patrones a los que siempre recurre Rachilde para escribir: «[...] pourquoi changer, alors qu'il est si simple de se répéter ? C'est ce qu'on appelle créer une œuvre cohérente, qui permettra aux faiseurs de thèse ou de numéros d'hommage de repérer une thématique, et donc d'écrire ! Pour eux, pas de problème d'aide-imagination ; ou autre.

La Sous-Commission des Polyèdres analyse ci-après les opérations quasi mathématiques par lesquelles Rachilde aurait pu s'efforcer d'épuiser toutes les possibilités de perversité, voire de créer un "vice nouveau".

Résolvant ainsi le problème de la psychologie, voire de la morphologie, la Sous-Commission des Types s'efforce ailleurs de dresser une galerie de personnages rachildiens avec l'aide de la zoologie. Nous nous attacherons ici à un autre domaine fondamental de l'œuvre littéraire, et qui parfois (cf *César Antéchrist* ou les *Enquêtes du Commissaire Maigret*) est l'œuvre : le décor, le cadre dans lequel évoluent les personnages ainsi recréés et l'intrigue (possiblement perverse) mathématiquement déterminée. Armé de ces trois paramètres, l'amateur (mais il ne trouverait probablement pas d'éditeur...) pourrait facilement "faire du Rachilde"».

son también las diferentes formas de reescritura que practica y tal reescritura no se limita solo al texto sino también, en ocasiones, al paratexto.

Debido a las múltiples fuentes a las que recurre Rachilde para concluir su actividad literaria, su obra goza de una gran cantidad de referencias, a veces muy evidentes y otras complicadas de detectar, pues gracias a su gusto por la lectura, así como por la actividad crítica que ejercía en el *Mercure de France*, Rachilde poseía un acervo cultural enorme que no duda en incluir en su producción. Por ello, y por su estilo, Rachilde fue una de las escritoras de culto durante la Decadencia en Francia, y también durante la transición literaria española de principios del siglo XX, pues sirvió de inspiración para aquellos jóvenes escritores que buscaban revolucionar el panorama literario en España donde algunas de sus novelas, es conocido, fueron rápidamente traducidas (Laget, 2010: 531).

1. Rachilde y la decadencia del mito de la *femme fatale* y del andrógino

Si bien el conjunto de su obra se caracteriza por ofrecer una visión decadente de mitos y leyendas, la presencia de tales mitos y leyendas en la obra rachildiana decaen a su vez. Las novelas publicadas tras la Primera Guerra Mundial son de este modo *menos decadentes* que las anteriores. Aunque las figuras empleadas durante toda su carrera siguen estando presentes, estas son menos contundentes. Dicha pérdida de fuerza se observa a través de dos figuras a las que siempre recurre Rachilde: la *femme fatale* y el andrógino/hermafrodita.

Resultaría obvio afirmar que la figura preferida de la escritora es la *femme fatale*, y más lo sería reiterarnos en la afirmación de que la mujer, en la novela rachildiana, es siempre, o muy a menudo, fatal. Pero, ¿lo es siempre al mismo nivel? En primer lugar, tenemos que afirmar que Rachilde conoce a la perfección la diferencia entre sexo y género, y dicha diferencia se vislumbra en su obra. En *La Haine amoureuse* (1924), Rachilde expresa:

En effet, il n'y a rien de commun entre un homme et une femme, ce sont deux adversaires, et le plus fort abat le plus faible, simplement. Ce n'est pas toujours l'esprit mâle qui est l'esprit fort ! (Rachilde, 1924: 241).

Rachilde emplea acertadamente el término *esprit*. Por ello, ¿no resultaría más correcto afirmar que en Rachilde existe la *féminité fatale* en vez de la *femme fatale*?⁴ Prueba evidente de ello sería el personaje de Paul-Éric de Fertzen (*Les Hors-nature*, 1897), al que su hermano, Jacques-Reutler de Fertzen, se refiere a menudo como Don Juan. En la novela de Rachilde detectamos que cuando existe un enfrentamiento entre Don Juan-*femme fatale*, la *femme fatale* siempre resulta victoriosa. En el caso de

⁴ Marta Pedreira (2012: 93), en *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*, insiste sobre esta idea: «S'il est vrai que la féminité peut être fatale pour la femme elle-même, la féminité peut également être fatale pour ceux qui osent s'en approcher».

Paul-Éric, es el propio personaje quien destruye al Don Juan; es decir, el Don Juan queda anulado en el momento que florece en él la *féminité fatale*.

Además de dicha novedad, Rachilde introduce otra respecto a la *femme fatale*: la *femme fatale chaste*. La *femme fatale* a la que se refiere Frédéric Monneyron (1996: 45) como «archétype de la femme qui séduit mais ne se donne pas, qui est “en fait dans le perpétuel désir d’un désir”» rivaliza con la *femme fatale* casta, es decir, una joven virgen pero con los conocimientos y la perversidad de la mujer carnal. Tal figura puede llegar a ser incluso más perversa que la *femme fatale* tradicional, pues dichas jóvenes seducen y manipulan bajo la máscara de la inocencia. Rachilde las denomina *demi-vierges*; en *Le Château des deux amants* (1923) expresa que dichas jóvenes no tienen nada de inocentes y que son igual de perversas que las mujeres carnales:

J’ai une répulsion instinctive pour les complications du genre demi-vierge et, en revanche, je n’ai jamais cru à aucune innocence féminine. Une fille de quinze ans, amoureuse, en sait aussi long qu’une courtisane (Rachilde, 1923: 95).

Marguerite Davenel (*Le Dessous*, 1904) e incluso Miane (*La Souris japonaise*, 1921) resultarían un ejemplo de tal tipo de mujer, próximas a la Lolita de Vladimir Nabokov, y como indica Regina Bollhalder Mayer «ces jeunes femmes sont donc chastes de corps, mais perverses dans leur cerveau, raison suffisante pour les condamner comme “sorcières”» (Bollhalder, 2002: 67).

Como ya hemos adelantado, aunque la *femme fatale* sea una figura permanente en la novela rachildiana, no es la misma *femme fatale* la de 1895 que la de 1925; es decir, se opera una decadencia de dicha figura a medida que avanzamos en el tiempo. La imagen de la *femme fatale* pierde fuerza, rigor, contundencia, por lo que se desencadena igualmente la pérdida progresiva de poder y de manipulación que tal figura ejerce sobre el resto de personajes. Así, los personajes de Léonie (*L’Heure sexuelle*, 1898), Éliante Donalger (*La Jongleuse*, 1900), Marguerite Davenel (*Le Dessous*, 1904), Chrodiede y Basine (*Le Meneur de louves*, 1905) distan de los personajes femeninos que protagonizan las novelas publicadas durante los años veinte. Si la *femme fatale* pierde el poder de manipulación, con esta pérdida también se disipa su fuerza pigmaleónica, siendo *Monsieur Vénus* (1884) y *Les Hors-nature* (1897) las novelas en las que el mito de Pígalión tiene mayor protagonismo, y *Le Château des deux amants* (1923) y *La Haine amoureuse* (1924) aquellas en las que dicho mito tiene menor representatividad, pues los personajes son menos manipulables. En *La Haine amoureuse* (1924) ambos personajes protagonistas son verdugo y víctima al mismo nivel (Bollhalder, 2002: 34); en *Le Château des deux amants* (1923), Maud Claridge se convierte en víctima de sí misma, y más que *fatale*, la americana es engreída y caprichosa, pues desea re-vivir la leyenda de los dos amantes a toda costa⁵. Es cierto que

⁵ Los protagonistas de *Le Château des deux amants* intentan revivir la leyenda *des deux amants*, cuyos protagonistas originales fueron Mathilde de Cantelou y Raoul de Bonnemare.

Marcel (protagonista masculino de *Le Château des deux amants*) es cómplice del juego de Maud, pero no sufre el proceso de cosificación que padecen los personajes que se encuentran completamente dominados por la *femme fatale*, sino que simplemente desea mantener relaciones con ella, y mientras que no lo consigue, las mantiene con la hija de sus sirvientes.

Al igual que la fuerza de la *femme fatale* decae, también lo hace la representación del ser andrógino. La autora cumple a la perfección con la máxima principal del imaginario de fin de siglo, es decir, la búsqueda de la androginia o la creación artificial del tercer sexo, catástasis de la novela rachildiana. Joséphin Péladan en *De l'Androgyne* (1910), apología del ser andrógino y de su perfección estética, establece la siguiente definición: «L'idéal du corps humain résulte de la fusion de la pucelle et du puceau à leur période florale ; voilà la formule lumineuse et précise de l'esthétique. Et l'Androgyne est vraiment l'Archétype» (Péladan, 2010: 68).

De este modo, para la creación de la *Galatea decadente*, no solo basta la fusión y/o confusión de ambos sexos, sino también la juventud como componente esencial, e implícitamente un estado virginal. Aunque los personajes principales en las novelas de Rachilde muestran rasgos de ambigüedad sexual, no todos representan el mismo nivel de androginia. De manera general, en cuanto a sus personajes principales, Rachilde crea *un femme* y *une homme*, invirtiendo pues el género que *naturalmente* se les atribuye. Algunos de los personajes que alcanzan un nivel mayor de androginia son Jacques Silvert y Raoule de Vénérande, pareja protagonista de *Monsieur Vénus* (1884); los hermanos Fertzen en *Les Hors-nature* (1897) o Marcel-Marcelle en *Madame Adonis* (1888). Sin embargo, el tratamiento de la androginia de tales personajes no es siempre estrictamente idéntico. El personaje femenino de Raoule de Vénérande detenta el rol masculino, mientras que, el personaje masculino Jacques Silvert representa el lado femenino. Pero es solo a través de la complementación de ambos como encontramos la culminación del ser andrógino. En *Monsieur Vénus* la androginia alcanza su máximo nivel en el baile de los personajes protagonistas (Lécrivain, 1988: 107). La androginia, en este caso, alcanza su perfección a través de la combinación de dos seres, no individualmente. La convergencia entre lo masculino y lo femenino en un único ser conlleva siempre una fuerte confusión sexual. Esta confusión deviene la falla trágica para cada uno de los personajes que la sufren, así como para el alcance de la plenitud andrógina:

Si on veut y bien réfléchir l'attrait concupiscentiel, incompatible avec l'idée de paradis, ne disparaîtra que par un changement dans notre intérêt ; et comme le parallélisme logiquement s'impose, nous, ne cesserons d'être des mâles ou des femelles physiquement, que si le sexe disparaît de notre sentimentalité (Péladan, 2010: 47).

Del mismo modo que en *Monsieur Vénus* (1884), los protagonistas de *Les Hors-nature* (1897) alcanzan la perfección andrógina por la combinación de los caracteres de ambos hermanos, Jacques-Reutler es representante de la masculinidad y Paul-Éric de la feminidad. En *Madame Adonis* (1888), el tratamiento de la androginia difiere de los anteriores, puesto que se atestigua individualmente a través del personaje Marcel-Marcelle, aunque este a su vez desdobra su identidad, por lo que esta cierta complementariedad sigue estando vigente.

Comprobamos pues que la máxima perfección andrógina en Rachilde queda de manifiesto a través de la complementación de dos individuos. Individualmente, estos seres muestran la pérdida de su identidad sexual, y en consecuencia un estado de confusión sobre su propia sexualidad. Así, la presencia de la sexualidad o de la confusión sexual siempre es una constante en los personajes altamente «androgenizados», por lo que ninguno de estos personajes⁶ alcanza la perfección andrógina tan perseguida por los decadentes. Es decir, ninguno de estos personajes es capaz de eliminar el sexo de la *sentimentalité*, como reclama Péladan en *De l'Androgyne*. La *sentimentalité* se convierte en un lastre para el desarrollo del Amor, al igual que el narcisismo que caracteriza a los personajes rachildianos⁷. Ambos elementos impiden la culminación del Amor en la obra de Rachilde:

La réécriture du mythe dans le roman permet de détourner le sens allégorique. Rachilde suggère ici que l'instrument de punition était le coup de foudre, l'arme de Zeus. Le « coup de foudre », comme on dit aujourd'hui pour exprimer la fulguration d'une rencontre amoureuse, ne saura réunir ce qui fut une fois séparé. Le couple moderne restera fatalement désuni. Ne faudra-t-il pas préférer la liberté d'être seul à l'enchaînement de deux êtres ? Le ton ironique de ce passage suggère que Rachilde ne croit plus au vieux mythe du couple parfait qui formerait, dans sa plénitude, l'androgyne retrouvé. La quête de l'autre débouchera paradoxalement sur la figure de Narcisse. Pour Rachilde, l'amour est une illusion. C'est en vain qu'on essaierait de combler l'abîme qui sépare les sexes (Bollhalder, 2002: 163).

En definitiva, Rachilde, tal y como afirma Regina Bollhalder, no cree en la perfecta comunión de los seres que completarían al ser andrógino, puesto que dichos seres ya no tienen nada en común con los originales del mito de Platón, sino que se

⁶ «Mais le roman [*Monsieur Vénus*], s'il cristallise certes la tentation d'un désir sans sexe, symbolise paradoxalement la mise en scène de la résurgence de la sexualité sous des formes détournées. Raoul qui cherche à échapper à tout prix aux affres de l'amour vulgaire et à la domination masculine, trouve en Jacques le jeune éphèbe à la féminité innée, la proie idéale pour vivre un amour hors nature [...]» (Raoult, 2008: 442).

⁷ «Et malgré sa sagesse, au milieu de cette clinique vitrée, il avisa un miroir où il se regarda à la dérobée, toujours heureux de se plaire» (Rachilde, 1924: 262).

encuentran pervertidos y son un reflejo de la Decadencia. Por ello, el resultado de tal unión solo puede desencadenar la destrucción. No obstante, los personajes femeninos suelen mostrar rasgos masculinos y los personajes masculinos rasgos femeninos⁸, aunque la presencia de tales rasgos disminuye a medida que avanzamos en el tiempo. Cuanto más próxima se encuentra una novela al periodo decadente, mayores serán los niveles de androginia, de inversión sexual o de hermafroditismo como ocurre con Paul-Éric de Fertzen que se traviste en princesa bizantina o Soriel de *Le Meneur de louves* (1905), que en realidad es un hombre travestido en mujer y convertido en monja del monasterio de Sainte-Radegunde.

Si bien es cierto que, como decimos, todos los personajes presentan rasgos andróginos, tales rasgos se van difuminando y haciéndose menos intensos a medida que avanzamos en la producción literaria de la escritora. En *La Haine amoureuse* (1924) el imaginario rachildiano sigue estando presente pero más debilitado, tal y como lo demuestra la siguiente cita, en la que se insiste en la no androginia del personaje, aunque realmente esta se encuentre latente al igual que la homosexualidad del mismo personaje en la novela:

Le jeune homme, debout, sous la lumière du velum paille, déclamaient et il était charmant, rayon de lumière blonde lui-même, dans sa pose de jeune dieu lançant des flèches. Ce jeune homme, c'était lord Richard-Gerald, duc de Gloucester, et il n'avait pas du tout la silhouette efféminée que lui prêtait la légende. Il représentait un joli garçon anglais et non pas un pâle éphèbe grec. Coiffé très simplement de ses cheveux dorés encadrant son front d'une ondulation naturelle, il portait haut un visage merveilleux de candeur, aux traits d'une régularité parfaite, empreints d'une gaieté enthousiaste qui finissait par déborder sur ses voisins, les comblant du don le plus précieux, qui est la chaleur d'une intelligence (Rachilde, 1924: 128).

El carácter contradictorio de la cita anterior se revela como novedoso en cuanto a la descripción de los personajes, pues ante la evidente androginia de Lord Richard-Gerald, la escritora niega cualquier rasgo femenino en dicho personaje.

3. Conclusión

La Primera Guerra Mundial es crucial para la evolución de la obra de Rachilde, pues la guerra supuso la ruptura con la Rachilde anterior y con su imaginario extremadamente decadente. Pero ¿por qué se produce tal ruptura? Aterrada por la gue-

⁸ «Transgresser l'ordre des sexes semble en effet être un pari coûteux qui se solde par des déchirements et des désespoirs. Aussi ces personnages de travestis et d'invertis sont-ils bien des héros hystériques, témoins d'une société en déclin. Dans cette atmosphère de fin du monde l'appel aux barbares se fait dans le fol espoir d'une renaissance, celle du "mâle effroyable" et de la "vraie femelle» (Bollhalder, 2002: 90).

rra, Rachilde huyó de París, se desvinculó por completo del mundo literario, y con ello también perdió el protagonismo y la influencia que ostentaba hasta entonces. Las vanguardias irrumpen en literatura y los nuevos escritores y, sobre todo, aquellos que conocen el éxito, cultivan nuevas formas literarias. Cuando Rachilde vuelve a la capital, la escritora es de las pocas personalidades que aún conservan el imaginario de fin de siglo, y su estilo ya no interesa a las nuevas generaciones:

Il semble d'ailleurs qu'elle-même apercevait ce changement de génération dans lequel elle devait assumer le rôle de « vieille dame ». Semblent en témoigner ses livres de souvenirs qu'elle publie à cette époque : *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres* (1928) et *Portrait d'hommes* (1930), ainsi qu'un ouvrage presque ouvertement autobiographique, *Les Rageac* (1921). Son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe ?*, de 1928, atteste également le désir de demeurer fidèle à ses positions d'antan au prix de paraître anachronique (Staron, 2015: 66).

Tal y como indicamos en la cita anterior, Rachilde intenta conservar su estilo y por ello las figuras de la *femme fatale* y del andrógino siguen estando presente (aunque debilitadas) en su producción literaria. No obstante, debido a que la Decadencia ya había quedado obsoleta, la escritora tiene que adaptarse a los nuevos tiempos si desea mantenerse en la esfera literaria y ser editada, pues la editorial del *Mercur de France* (cuyo director era su marido Alfred Vallette) pierde popularidad entre la nueva generación de autores⁹:

La revue à couverture mauve ornée d'un caducée et la maison d'éditions publiaient les œuvres les plus représentatives de la fin du siècle et du commencement du nôtre, avant d'être supplantées par la *Nouvelle Revue française* (David, 1971: 1).

Dominique Laporte (2009: 109) señala el impacto que tiene la Primera Guerra Mundial en la obra de Rachilde de forma que la autora, para poder vivir de la literatura, se ve obligada a cultivar la novela sentimental. No obstante, como afirma Laporte, las novelas publicadas por Rachilde después de la Gran Guerra no pertenecen estrictamente al género de novela sentimental, pues el amor no triunfa en ninguna de sus novelas:

Néanmoins, les romans qu'écrivit Rachilde pendant l'entre-deux-guerres n'excluent pas en revanche des détournements stratégiques du genre sentimental, comme l'illustre, par exemple, *L'Homme aux bras de feu*, paru en 1930 chez Ferenczi (Laporte, 2009: 109).

⁹ Dominique Laporte (2009 : 10) señala que la pérdida de popularidad del *Mercur de France* contribuyó en el debilitamiento del imaginario en la escritora: «D'où, chez Rachilde, le décalage entre ses romans du genre *Monsieur Vénus*, qui lui valent une réputation de romancière scandaleuse, et ceux publiés chez Ferenczi ou chez Flammarion entre 1920 et 1939».

Lo que sí es cierto es que la escritora debilita su imaginario, para, tal vez, acercar su obra al gran público y adaptarla a las exigencias del mercado literario; es decir, Rachilde cultiva la Decadencia hasta que el mercado literario se lo permite. Por ello, las figuras del andrógino y de la *femme fatale*, aunque presentes, se encuentran debilitadas en las novelas publicadas tras la Primera Guerra Mundial. A pesar de sus esfuerzos por seguir formando parte de la élite, la obra de Rachilde nunca volverá a tener el prestigio ni el reconocimiento anterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRÈS, Maurice (1977): «[Préface] Complications d'amour», in Rachilde, *Monsieur Vénus*. París, Flammarion [1^a ed. 1884].
- BOLLHALDER, Regina (2002): *Éros décadent, sexe et identité chez Rachilde*. París, Honoré Champion Éditeur.
- DAVID, André (1971): «Le Mercure de France entre les deux guerres». *Revue des deux mondes*, août, 290-301.
- LAGET, Laurie-Anne (2010): «La revue Prometeo et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde», in Serge Salaün (ed.), *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde*, 2, 513-547. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wpcontent/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf>.
- LAPORTE, Dominique (2009): «Une négociation stratégique du discours littéraire et du discours social : Le dévoilement des dessus (in) humains dans l'œuvre romanesque de Rachilde». *Nineteenth-Century French Studies*, 37, 108-122. Disponible en: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5036280835>.
- LÉCRIVAIN, Claudine (1988): «Rachilde: *Monsieur Vénus*». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 2, 101-110.
- MONNEYRON, Frédéric (1996): *Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, El-lug.
- OVIDIO (2011): *Metamorfosis*. Traducción y notas de Ely Leonetti Jungl. Madrid, Espasa Libros.
- PEDREIRA, Marta (2012): *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, Département des littératures de langue française, Université de Montréal. Disponible en: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9822/Pedreira_Marta_2012_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- PÉLADAN, Joséphin (2010): *De l'Androgyne*. París, Éditions Allia [1^a ed.: 1910].
- RACHILDE (1977): *Monsieur Vénus*. París, Flammarion [1^a ed.: 1884].
- RACHILDE (1888): *Madame Adonis*. París, Ed. Monnier.
- RACHILDE (1897): *Les Hors-nature*. París, Société du Mercure de France.

- RACHILDE (1925): *L'Heure sexuelle*. París, Mercure de France [1^a ed.: 1898].
- RACHILDE (1982): *La Jongleuse*. París, Des femmes [1^a ed.: 1900].
- RACHILDE (1904): *Le Dessous*. París, Mercure de France.
- RACHILDE (1905): *Le Meneur de louves*. París, Société du Mercure de France.
- RACHILDE (1921): *La Souris japonaise*. París, Ernest Flammarion.
- RACHILDE (1923): *Le Château des deux amants*. París, Ernest Flammarion.
- RACHILDE (1924): *La Haine amoureuse*. París, Flammarion.
- RAOULT, Marie-Gersande (2008): «Les représentations viciées de Pygmalion, Narcisse et Hermaphrodite dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain», in Peter Schnyder (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, París, L'Harmattan, 443-447.
- STARON, Anita (2015): *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*. Łódź, Presses Universitaires de Łódź.