

El viaje de formación en *La souris japonaise* y *Le Prisonnier* de Rachilde

The trip as formation in *La souris japonaise* and *Le Prisonnier* by Rachilde

M^a DEL CARMEN LOJO TIZÓN
Universidad de Cádiz
carmen.lojo@uca.es

Résumé

Rachilde, écrivaine française qui a développé sa carrière littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle, publie, pendant les années vingt, deux romans (*La souris japonaise* et *Le Prisonnier*) dont le point commun est le voyage de formation. Dans l'œuvre de Rachilde, le voyage de formation se présente comme une sorte de fuite du lieu d'origine permettant l'épanouissement de soi-même. En ce sens, l'étranger constitue un espace de liberté où l'individu peut agir librement sans les contraintes sociales liées au lieu d'origine. En conséquence, le voyage extérieur n'est qu'un prétexte qui rend possible le voyage intérieur.

Mots-clés

Rachilde, *La souris japonaise*, *Le Prisonnier*, voyage, formation

Abstract

Rachilde, productive French writer who developed her literary career during the last decades of the 19th Century and the first half of the 20th Century, published during the twenties, two novels (*La souris japonaise* and *Le prisonnier*) whose common point is the training trip. In the work of Rachilde, travel training is a kind of escape the place of origin for the development of oneself. In this sense abroad is a space of freedom where the individual can act freely without social constraints at origin. Consequently, foreign travel is a pretext which makes the inner journey possible.

Key-words

Rachilde, *La souris japonaise*, *Le prisonnier*, trip, formation

1. Introducción

Rachilde (1860-1953), seudónimo de Marguerite Eymery, fue una escritora francesa que desarrolló su actividad literaria desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La producción literaria de Rachilde es considerable pues la escritora es, en efecto, autora de unas setenta obras, lo que da idea, tanto de la fecundidad de su actividad creadora como de la constancia y el trabajo que presiden el conjunto de su trayectoria.

Dentro de su creación literaria encontramos cuentos, poesía, ensayos, obras de teatro, novelas cortas, biografías y autobiografías. Sin embargo, es la novela el género dominante en su colosal producción que consta, como acabamos de mencionar, de alrededor de setenta obras producidas entre 1880 y 1947. Dentro de la novela, trabajó también otros subgéneros, como por ejemplo, la novela policíaca o la novela histórica. Tenemos que señalar que, además de esta importante producción, Rachilde no se limitó sólo a la creación literaria, sino que también desempeñó una importante actividad en la crítica literaria de su tiempo, sobre todo, a partir de su colaboración con la revista *Mercure de France*, de la que fue co-fundadora, y en la que tenía su propia sección, *Les romans*, donde ejerció su actividad crítica de 1897 hasta 1924.

Monsieur Vénus, novela publicada en 1884, se ha convertido en el centro y patrón de los escasos estudios sobre la escritora, o dicho de otro modo, las pocas novelas que han suscitado interés para el estudio han sido aquéllas en las que se repite el modelo decadente establecido en *Monsieur Vénus*. El resto de novelas de Rachilde ha quedado en el olvido, y como consecuencia, la escritora permanece encasillada como autora decadente. No obstante, estudios recientes como *Au Carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880- 1913* de Anita Staroń o «Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme», artículo de Marina Geat, muestran que en la obra de Rachilde existen también rasgos propios de otras corrientes literarias.

Monsieur Vénus (1884), su novela de referencia, relata la relación establecida entre los personajes protagonistas, Raoule de Vénérande y Jacques Silvert, basada en la inversión de roles sexuales y cuya última consecuencia es el fracaso de la relación amorosa (Lojo, 2012). Dicho esquema constituye el modelo con el que, a partir de este momento, se identificará toda la obra rachildiana. Ciertamente es que Rachilde deberá su éxito y su reconocimiento a esta primera gran novela, por la que la autora fue conocida como la “Reina de los decadentes” (Gaubert, 1907: 14) por el mundo literario de final de siglo. La publicación de *Monsieur Vénus* causó gran escándalo debido al contenido de la novela, tan transgresor como provocador y consecuentemente, suscitó gran diversidad de opiniones. Evidentemente, tuvo defensores y detractores, pero lo que les unió a todos fue la curiosidad por tan atrevido contenido. *Monsieur Vénus* se convirtió así en su pasaporte literario. En cualquier caso, a pesar de su ingente producción, la obra a la que ha quedado vinculada Rachilde -lo comentábamos anteriormente-

es, sin duda alguna, *Monsieur Vénus*, siendo el resto prácticamente desconocidas, no sólo del gran público sino también de la crítica.

Una de las fuentes inspiradoras de la escritura en Rachilde es su propia biografía. La escritora se sirve de su experiencia de vida para componer las historias y los personajes que llenan sus novelas, cuentos, novelas cortas, obras de teatro, poesía... Si bien, como decimos, cultiva casi todos los géneros literarios, Rachilde no elabora una literatura de viajes propiamente dicha si atendemos a la definición estricta del género:

Si l'on s'en tient à une définition minimale, la littérature de voyages propose, dans le cadre d'une écriture subjective, souvent postérieure au retour, le compte rendu d'un voyage présenté en principe comme réel (Gannier, 2001: 5).

Como decimos, Rachilde no desarrolla una literatura de viajes propiamente dicha y tal hecho se encuentra relacionado con la biografía de la escritora. En este sentido, Rachilde no fue una persona viajera durante su edad adulta y solo se le conocen los viajes que realizaba de pequeña por la vida militar de su padre que, sabido es, se desplazaba de *garrison en garrison*:

Sa petite enfance en tout cas est mouvementée. Née l'année qui suivit le mariage de ses parents, elle voyagera, comme le raconte la spirituelle et importante préface de *A mort*, de garrison en garrison sur les genoux de sa nourrice Lala (Dauphiné, 1985: 12).

Aunque solo se tenga referencias de los viajes de su niñez motivados por razones profesionales de su padre, el viaje sí está presente en su producción literaria pese a que éste ocupe un lugar a veces secundario en la novela. Por ello, dentro de tan amplio género, podríamos decir que Rachilde cultiva una forma específica del mismo: *le roman de voyages*, que Odile Gannier define del siguiente modo en *La littérature de voyage*:

->*Roman de voyage*: on peut considérer que cette catégorie intègre des textes dont le cadre est un voyage ou comporte un voyage, sans que cela soit sujet essentiel: Diderot (*Jacques le Fataliste*), Defoe (*Moll Flanders*), Smollet (*Roderick Random*), Prévost (*Manon Lescaut*), et derrière cette liste nombre de romans «picaresques» dans lesquels le voyage est un élément presque indispensable, de *Lazarillo de Tormes* à *Aus dem Leben eines Taugenichts* d'Eichendorff; il s'agit alors de montrer les modifications amenées à la personnalité du héros par le biais du voyage (Gannier, 2001: 7).

El interés del viaje rachildiano no reside en el conocimiento del Otro, pues el Otro está ausente, sino que el viaje no es más que un pretexto o el vehículo hacia la introspección y el conocimiento de *soi-même*.

A continuación, procederemos a realizar un análisis de dos novelas de Rachilde, apenas estudiadas hasta el momento y que fueron publicadas durante los años veinte, periodo

en el que la Decadencia ya se encontraba completamente agotada. Es cierto que en dichas novelas el viaje no constituye el centro de las mismas, aunque sí sea representativo, pues de él dependerá, de algún modo, el devenir de los personajes que lo realizan.

2. El viaje de formación

Axel Gasquet en su artículo «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes» establece una clasificación histórica-conceptual del viaje:

Pero a esta incompleta cronología puede oponerse otra clasificación, que divide el viaje en cuatro categorías histórico-conceptuales: el viaje ritual de la antigüedad prehelénica, el viaje filosófico de la edad clásica, el viaje de peregrinaje medieval-renacentista y el viaje moderno de la libertad ociosa. En el primero impera la necesidad y el ritual del viaje es la forma que adopta la prueba divina; el segundo es fundamentalmente un viaje en el tiempo, un viaje imaginario hacia los orígenes que recorre el desarrollo histórico de la civilización clásico-mediterránea; el tercero es la expresión colectiva que adquiere el viaje como empresa de conquista y descubrimiento; el cuarto se corresponde con la búsqueda de crecimiento interior del individuo, propio a las sociedades occidentales (Gasquet, 2006: 43).

El viaje de formación se incluye dentro de la cuarta categoría. Predecesor del viaje turístico (Bertrand, 2009), este tipo de viaje es también conocido como «viaje de educación» o «Grand Tour». Jean Boutier define el «Grand Tour» como [...] «le voyage d'éducation, pratiqué le plus souvent, mais pas exclusivement, par les fils de la noblesse» (Boutier, 2004: 2). Dicha práctica surge en el siglo XVI con el objetivo de que el joven viajero alcanzara la madurez y regresara convertido en un adulto:

C'est au milieu du XVIème siècle qui apparaît une forme nouvelle du voyage aristocratique dont le but principal, pour le voyageur, n'est plus de devenir «scholarly trained» – l'allusion concerne ici la «pérégrination académique», d'origine médiévale, qui se poursuit encore jusqu'au cœur du XVIIème siècle-, mais «civilly trained» [...] (Boutier, 2004: 5).

De entre los viajes o desplazamientos existentes en la obra rachildiana, cabe destacar el viaje de formación, presente en dos novelas publicadas próximas en el tiempo, *La souris japonaise* (1921) y *Le Prisonnier* (1928), cuyos paralelismos formales y temáticos resultan significativos.

Para la composición de *La souris japonaise* (1921), Rachilde usa una técnica muy poco recurrente en ella. La novela comienza *in extremis*, es decir, comienza por el final:

On peut m'arracher la tête! On ne m'arrachera pas la conviction que mon crime est une bonne œuvre, une chose utile, l'aboutissement logique de toute une vie qui fut dominée, justement, par l'horreur du crime bourgeois, de l'action

inutile, nuisible, mais, hélas, permise par nos dangereuses légalités (Rachilde, 1921: 7).

La trama empieza con la confesión por escrito de un crimen cometido por el protagonista, Henri, a su abogado. Dicha confesión se convierte en la columna vertebral de la totalidad de la novela, pues todas las demás historias que también forman parte de *La souris japonaise* están subordinadas a la principal, cuyo objetivo no es sino un intento de justificación de los actos criminales por parte del personaje protagonista, que anticipa las miserias de su vida para excusarse o explicar cómo tales vivencias lo llevan a convertirse en un criminal. Es decir, Henri manipula con destreza la mirada del lector, pues aun confesando desde el inicio el homicidio, reclama ser reconocido como la verdadera víctima.

El abogado nunca interviene en la novela ya que Henri realiza su confesión a través de un acto monolucativo, pues, como hemos adelantado, la hace por escrito. Además, Henri lanza una advertencia antes de comenzar su testimonio: «vous allez lire un roman» (Rachilde, 1921: 7-8). Rachilde realiza un curioso galimatías, pues construye una novela dentro de una novela. Tal proceso de composición literaria supone un alejamiento entre obra-autor, cuya intención, en este caso, podría ser un intento de objetivación de la propia obra literaria, cuyo personaje principal es un ser independiente en construcción, pues se compone al mismo tiempo que lo hace la novela. Además, a través de la advertencia, el narrador invita al narratario a aceptar un pacto de ficción. Así, en *La souris japonaise* existe una doble figura de narratario: por un lado, el abogado se convierte en narratario explícito de la novela que compone Henri (al que Henri «interpela» en varias ocasiones interrumpiendo la narración), y por otro lado, existe también el narratario indeterminado que es el lector de la novela de Rachilde.

Para componer la historia, Rachilde hace uso del flash-back. La analepsis es la técnica que domina todo el relato, pues el protagonista cuenta hechos pasados, y la narración sólo se interrumpe cuando éste se dirige directamente a su abogado, momento en el que se vuelve al tiempo presente de la narración. En este sentido, las figuras de personaje protagonista y narrador coinciden, por lo que el narrador utilizado en esta novela es, por tanto, homodiegético e intradiegético.

La novela se compone de tres partes divididas en capítulos que abarcan diferentes etapas de la vida del protagonista. En la primera parte, asistimos a la narración de la adolescencia hasta el matrimonio con su prima; la segunda se centra en su matrimonio y su vida en París y la tercera, en la que el protagonista ya divorciado, se encapricha de una niña, Zinette, a la que apoda «souris japonaise» y mata a la abuela de la misma.

A través de la sucesión de capítulos, asistimos a la evolución del personaje y aunque existan evidentemente nexos de unión entre los tres capítulos, cada uno parece ser independiente del resto, pues además de que cada uno gira entorno a una trama diferente, también desarrolla vicios distintos.

El primer capítulo es fundamental pues condiciona el devenir de la novela y por su-

puesto el del protagonista: el amor entre Henri y Armand de Sembleuse, su preceptor. La historia se inicia cuando a los 16 años Henri conoce a su preceptor, ambos se enamoran, pero la relación se rompe a causa del matrimonio entre Henri y su prima Lucienne Morin. Lucienne, que mantenía un idilio con el padre de Henri, se queda embarazada de éste, y para evitar el escándalo, Henri debe casarse con su prima. La imposibilidad de desarrollar una relación amorosa entre Henri y Armand está en el origen de la desgracia del personaje protagonista. Obligados a velar por el bienestar familiar y siendo cómplices de la hipocresía social, los amantes deben sacrificar su amor. Tal y como confiesa a su abogado (interrumpiendo la narración) su primera experiencia amorosa es imprescindible para comprender su manera de actuar:

«[...] parce que ce début de ma vie d'amour est la préface de ce que vous appelez, ne le comprenant pas, ma *passion malade*, celle qui m'a conduit où je suis, c'est-à-dire devant vous» (Rachilde, 1921: 45-46).

No obstante, existe un momento en la novela que forma parte del primer capítulo, en el que ambos gozan de total libertad: un viaje a Italia al que denominan «voyage de nocces» (Rachilde, 1921: 45). El viaje permite establecer una relación de oposición entre la vida que llevan los personajes en *su espacio de origen* y la vida en *un espacio extranjero*, pues como afirma Rachilde en la novela «La vie provinciale ne permet pas l'épanouissement de certains états d'âmes» (Rachilde, 1921: 26). Para el resto de personajes que componen la novela, el viaje es de formación: «Tu reviens d'un de ces voyages qui, dit-on, forment la jeunesse» (Rachilde, 1921: 63).

La elección de Italia no es baladí, pues incluso se produce una identificación entre el arte italiano y la labor de Armand de Sembleuse como preceptor:

[...] Il me plaît d'aller voir en ta compagnie les belles choses de l'art antique dont tu m'as tant parlé, là-bas, d'un soudain transport au septième ciel de toutes les nobles voluptés. Tu as fait de moi, en ces deux ans de merveilleuse intimité, une espèce de monstre, en effet, ton semblable, moins le détail féminin, alors pourquoi renier ton œuvre et renverser ta statue? (Rachilde, 1921: 44).

En la producción rachildiana, asistimos a la puesta en escena de personajes recíprocos, en el que, entre otras características, uno detenta el rol de dominante y el otro el de sumiso. En *La souris japonaise*, Henri se autodenomina *œuvre* y *statue*; es decir, es consciente y cómplice del proceso de cosificación que Armand de Sembleuse lleva a cabo. Por ello, la pareja representa en este sentido la inversión del mito de Pígalión¹, en el que Armand es el

1 Rachilde realiza una inversión del mito de Pígalión, pues en el mito original la estatua (Galatea) cobra vida, por lo que produce un proceso de personificación. En *La souris japonaise*, Henri se convierte en una *œuvre*, en una *statue*, por lo que se produce un proceso de cosificación del personaje.

creador de una obra de arte que modela a su imagen y semejanza, y en consecuencia Henri se vería reducido a mero objeto.

En general, Italia atrae al viajero tanto por su belleza, su arte, su cultura, su clima como por su exotismo. Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Montaigne, Alexandre Dumas y por supuesto Stendhal, son algunos de los numerosos escritores que eligieron Italia como escenario de sus textos y que a su vez, han estado enormemente influenciados por la literatura italiana. Así, tal y como afirma Yves Bonnefoy en el prefacio de *Jardin d'Italie. Voyageurs français à la découverte de l'art de vivre*:

En vérité, il est heureux pour la France, pour la poésie en français, que l'Italie ait existé. N'existerait-elle pas, il eût fallu l'inventer, mais ce n'est pas convenable. Encore que chacun de nos compatriotes, dans ses études ou ses errances et ses engouements, ses étonnements, n'ait jamais manqué de la rêver autant que de la comprendre, de se projeter dans ses monuments autant que d'en méditer le sens intrinsèque (Bonnefoy, 2008: 7).

La souris japonaise no es la primera obra en la que Rachilde haga referencia a Italia. En 1898, la escritora publica *L'heure sexuelle*, novela en la que el protagonista Louis Rogès se enamora locamente de Léonie, una prostituta, en la que cree reconocer a la Cleopatra legendaria. En dicha novela, Louis Rogès, durante su juventud, mantiene una relación incestuosa con su tía, con la que se fuga al país italiano:

Vers dix-sept ans, après les brillantes études, le voyage en Italie. Tous les deux, ma tante et moi, nous nous mîmes en tête de ne plus revenir. Nous avions assez de la vie de famille. Nous restâmes un an absents, oubliant de donner de nos nouvelles, et je ne revins que parce que je n'avais plus d'argent. La porte maternelle se ferma devant mes supplications. On m'offrit, en échange de ces supplications, un conseil judiciaire. Et on m'interdit de me servir de mon nom... que je déshonorais. (J'ai pris un pseudonyme identique, ce qui a dérouté mes meilleurs amis.) Je suis un personnage incestueux... car je n'ai jamais pu faire comprendre à ma mère qu'enlever sa tante ce n'est pas un inceste. Ma pauvre petite tante!... Je l'avais laissée dans un couvent de Naples, demandant la protection de Dieu et des saints, scandalisant tous les prêtres italiens, peu enclins à se scandaliser, par la crudité des confessions (Rachilde, 1925: 200).

El espacio extranjero se convierte en el lugar propicio para la explosión de la *filia*, en este caso, el incesto. El interés del lugar no es más que la libertad que otorga a los personajes para el completo desarrollo de la relación incestuosa, censurada en el espacio de origen, pues en la novela no existe descripción alguna sobre el viaje realizado. Además, la cita anteriormente señalada es la única referencia que existe en la novela sobre tal desplazamiento. El protagonista hace referencia a tal hecho a través del uso de la analepsis, ya que recuerda tal vivencia cuando visita a su tía en su lecho de muerte.

En 1899, Rachilde publica en el *Mercur de France* un cuento titulado *La peste de*

Florence. Rachilde pone en escena una Florencia casi inhabitada a causa de la peste, y la vegetación se apodera por completo de la ciudad. Uno de los supervivientes de la enfermedad en la ciudad y el único de su familia es el conde Sebastiani Ceccaldo-Rossi, aunque al final del relato también muere «pour avoir respiré des fleurs» (Rachilde, 1899: 92). Rachilde pinta una imagen decadente de Florencia en la que los olores nauseabundos provocados por los muertos en descomposición se mezclan con el olor de las flores que ocupan la ciudad. La escritora pinta en su cuento una ciudad propia de la Decadencia, en la que impera la muerte y la destrucción, una Florencia muy lejos de la imagen de luz y de vida a la que comúnmente se asocia dicha ciudad italiana:

Florence désertée, où n'erraient plus que quelques rares fantômes, des larves d'hommes s'enveloppant de chiffons pourris, créatures frappées de vertige qui tournaient un peu avant de tomber, se repeupla de roses. Elles naquirent tumultueusement, se précipitèrent, têtes contre têtes, en troupes d'enfants qui aiment les ruines pour le désordre qu'elles leur permettent. Ce n'étaient plus des bouquets mais des bandes; une horde capricieuse visitant les palais, entrant par les caves ou les combles, investissant les forteresses, allant courir les auberges, rampant dans les églises et s'installant à toutes les places qui ne leur semblaient point destinées. Elles dirigèrent vraiment le combat. Leur hardiesse devint de la tactique militaire (Rachilde, 1899: 82).

En *La souris japonaise*, la atracción por Italia se encuentra directamente ligada al *vice italien*, pues es conocido que uno de los estereotipos asociados a Italia es el erotismo homosexual:

Pour les siècles passés, on pourrait parler d'un homoérotisme non pas plus libre, mais différemment réglé. Les bûchers n'ont pas manqué non plus, sous le soleil d'Italie. Longtemps, l'homosexualité a été, pour nous, un espace symbolique à la fois marginal et abondamment traité: le rapport sexuel entre mâles –entre un homme adulte et un jeune– était perçu comme un péché véniel largement répandu, même s'il était puni parfois sévèrement. A Florence au temps du Politien (étudié par Michael Rocke) ou dans la Sicile du début du XXème siècle, les pratiques homosexuelles étaient largement diffusées, ce qui n'a pas manqué de freiner l'élaboration d'une identité gay bien établie, au contraire de ce qui s'est passé dans le reste de l'Europe. Les écrivains ont ressenti instinctivement des dynamiques et ils ont su les raconter. C'est ce qui explique la forte présence du thème homosexuel chez des auteurs fort différents, homos et hétéros, déclarés ou voilés, homophobes ou *gay friendly* (Giartosio, 4: 2009).

Existe, pues, una correlación entre las connotaciones atribuidas al lugar que conforma el espacio de viaje con los personajes que lo protagonizan. Italia se convierte de tal modo en metáfora del alma de Henri y de su preceptor Armand de Sembleuse, y por supuesto, de la relación homosexual que ambos mantienen. En realidad, podemos percibir el viaje como un rito iniciático:

Por otro lado, los ritos, metafóricamente o no, tienen la forma de un viaje y no es sorprendente que, recíprocamente, el viaje siempre tenga algo que ver con un rito. Cada iniciación implica un rito de viaje (fuera de sí mismos, hacia los otros) y cada viaje es en cierta manera iniciático (Augé, 2006: 14).

Además de que el viaje en sí puede ser equiparable a un rito iniciático, tal y como afirma Marc Augé en el prólogo titulado «El viaje inmóvil» presente en *Diez estudios sobre literatura de viajes* (2006), en el caso de Henri tal iniciación se torna doble. Por un lado, el viaje y por otro, el protagonista termina de descubrir su homosexualidad y la vive libremente por vez primera:

Mes parents donnèrent une soirée de gala en l'honneur de mon retour au bercail. Somptueusement provinciale, cette fête leur représentait un beau moment de triomphe. Armand ramenait un jeune homme (au moins le croyaient-ils) après avoir enlevé un enfant et personne ne doutait que ce jeune homme revenait tel qu'il était parti, mais miné par le plus effroyable mal: *le doute*, celui qui effondre toutes les croyances en la santé morale, qui ruine les meilleures intentions en vous forçant à creuser tous les problèmes. J'avais un siècle de plus. J'étais attaché à un maître dans toute l'acception du mot. Je l'avais rejoint sur un sommet inaccessible aux autres mortels et, avec l'enthousiasme fatal de la jeunesse qui demeure sincère, même quand elle raille, je me murais de plus en plus dans mon farouche secret (Rachilde, 1921: 57-58).

En Italia, como decimos, Henri reconoce abiertamente su condición sexual y su rechazo a la mujer (muy característico de los personajes rachildianos), así como a la maternidad. Dichos rasgos son aspectos básicos que conforman el imaginario de los personajes de Rachilde. No obstante, aunque los personajes consigan en Italia vivir en libertad, la relación no es consumada.

Durante la estancia en Italia el tiempo no existe. Sólo se indican dos momentos que están directamente ligados con el lugar de origen: la salida y el regreso. Los protagonistas inician el viaje en primavera. La siguiente referencia temporal tiene lugar un día antes de la vuelta a Francia, con el objetivo de indicar que se trata del fin del viaje, y en consecuencia, el fin de la libertad de la pareja: «Un soir, le dernier soir de ce que j'avais appelé audacieusement notre voyage de nocces [...]» (Rachilde, 1921: 53).

Los personajes viven en una especie de mundo paralelo en el que nada les perturba, alejados de su propia realidad, y viven su idilio:

Nous ne songions qu'à nous, noyés, sombrés, dans un égoïsme à deux qui nous cachait toute la vérité de la vie. Il y avait, entre nous et le monde réel comme le cristal d'une vitrine, et, nous, les objets rares, nous regardions, de haut, ce qui se passait, persuadés que nous avions arrêté notre cœur à l'heure de notre plaisir personnel, un bon plaisir amer, cruel, qui nous exaltait sans parvenir à nous exténuer, ni à nous faire perdre la raison, car rien ne pouvait entamer la chasteté d'Armand de Sembleuse (Rachilde, 1921: 52).

Italia adquiere un papel «secundario», pues «el viaje de formación» que emprenden no es para conocer lo ajeno, lo extraño, al Otro, sino para conocerse a sí mismos. De hecho, ni siquiera establecen relación con ninguna persona autóctona. En definitiva, el viaje en este caso sirve a Henri para la construcción de su propia identidad. El interés del viaje reside en el viaje interior, en la introspección de sí mismo. No obstante, dicho país otorga a los protagonistas la libertad que carecían en la provincia francesa, libertad que vuelven a perder tras su regreso.

Si el tiempo no existe, las alusiones al espacio son mínimas. Según indica la novela, los personajes pasan por Roma, Florencia, Nápoles y Milán. Sin embargo, no existe descripción alguna de estas ciudades. Sólo se hace una referencia en general del placer que les produce Italia:

Nous étions plongés comme en un bain d'eau tiède et nos mouvements avaient l'aisance et la nonchalance de ceux du nageur qui se laisse porter. Dans la pénombre des églises ou des musées, nous allions côte à côte, saisis des mêmes joies de la vue, de la même ivresse cérébrale (Rachilde, 1921: 49).

La única descripción que irrumpe en el discurso narrativo tiene lugar en Venecia. Por el contrario, dicha descripción no versa sobre Venecia sino sobre una puesta de sol que observan los enamorados. Se trata del último atardecer que viven durante el viaje, pues al día siguiente deben regresar a Francia:

[...] comme nous contemplions la mort du soleil dans les flots d'une lagune et qu'un vol de pigeons rayait la nue enflammée pour se refléter dans l'eau, y tremper leur ventre presque rose, nous eûmes, peut-être ensemble, une de ces émotions affreuses qui précipitent les hommes aux pires abîmes. Nous étions tristes parce que le départ était fixé pour le lendemain. Nous pensions au retour comme on songe à la tombe et, cependant, nous devions continuer à vivre ensemble, côte à côte, partageant les mêmes joies, ou les mêmes ennuis, ce qui nous serait encore une joie (Rachilde, 1921: 53).

El discurso descriptivo pierde por completo la objetividad. La puesta de sol se percibe como una “transposition du moi”, en la que la “mort du soleil” corresponde a la muerte de la pareja. Los protagonistas asisten a la muerte del sol veneciano, pues para ellos será la última vez que lo vean. El retorno para los amantes significa el fin de la luz y el avance hacia las tinieblas. La agonía del sol, que muere ahogado en la laguna, es la misma que sienten los amantes:

Le cœur serré, une angoisse nous liant les mains, nous regardions, de ce balcon de marbre, agoniser la lumière avec une étrange appréhension de ne jamais plus la revoir. Il n'y avait que de la beauté autour de nous et nous étions seuls, dans ce palais qui dissimulait sa banalité de grand restaurant sous sa très ancienne élégance princière. L'eau, le ciel et nous... quelques gondoles glissant comme de funèbres cercueils pour nous dire que tout passe et s'efface, en lais-

sant à peine une ride à la surface de la nappe mouvante. Nos yeux, se détournant de la beauté des choses, se prirent et se brûlèrent de toutes les flammes du couchant (Rachilde, 1921: 53).

Esta correspondencia entre la naturaleza, concretamente del ocaso, y el fin de la relación amorosa, se reafirma al final del primer capítulo: «-Ne t'ai-je pardonné... depuis la nuit de Venise, dit-il en me regardant comme s'il était encore là-bas, au balcon de ce vieux palais, devant la mort du soleil, de notre soleil!» (Rachilde, 1921: 97). El uso del posesivo en la cita anterior despeja cualquier duda sobre la identificación anteriormente señalada. La naturaleza se convierte en el espejo de los personajes y dicha identificación resulta al menos curiosa, pues está más próxima de los preceptos del Romanticismo que de la Decadencia.

Además del uso de la imagen de la muerte para referirse al fin de la relación amorosa, Rachilde se reitera en dicha idea por medio tanto del contenido como de la forma, pues la cita anterior es el párrafo que cierra el primer capítulo, y tras ese capítulo el personaje de Armand de Sembleuse nunca vuelve a aparecer en la novela.

Le Prisonnier comparte numerosos rasgos con *La souris japonaise*. Publicada en 1928, la novela está sujeta a una doble autoría. Rachilde, para la escritura de la misma, cuenta con la participación de André David, autor con el que ya había realizado colaboraciones anteriores. Además, *Le Prisonnier* es una especie de contraparte de *La Prisonnière* de Édouard Bourdet, una obra de teatro publicada en 1926:

Avec elle [Rachilde], je devais publier *Le Prisonnier* pendant de *La Prisonnière* d'Édouard Bourdet. Ce ne fut pas le seul ouvrage dû à notre collaboration, mais le seul à porter nos deux noms sur la couverture, la généreuse Rachilde estimant que la réputation de l'auteur de *Monsieur Vénus* risquait de causer préjudice à un débutant (David, 1971: 300).

El año de publicación de *Le Prisonnier* (1928) es muy significativo. Ese mismo año, Rachilde publica su conocido panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe*. En 1928, Inglaterra aprueba el derecho al sufragio femenino. Tal y como indica Melanie Hawthorne en su obra *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism* (2001), en 1928 se produce una importante proliferación de obras escritas por mujeres en la literatura inglesa:

She [la mujer] chooses 1928, not only because of historical factors (British women finally earned the right to vote on an equal basis with men), but also and principally- because of the extraordinary list of publications by women that year: Djuna Barnes's *Ladies' Almanack* and *Ryder*; Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness*; Rebeca West's *The Strange Necessity*; Nella Larsen's *Passing*; and of course Woolf's *Orlando* (its publication providing the date "on or about" which things changed for women so dramatically) as well as the lectures that would become *A Room of One's Own*. To this list of 1928 publications we might also add Margaret Mead's *The Coming of Age in Samoa*, not only because it made women and women's sexual experience the center of a major work of anthropology, but because, as Torgovnick notes, it is one of the first

treatments of cross-cultural lesbian experience (even though it is buried in the appendices) (Hawthorne, 2001: 217).

Como decimos, *Le Prisonnier* de Rachilde y de André David fue la contraparte de *La Prisonnière* de Édouard Bourdet, obra de teatro centrada en la representación del amor lésbico. Por su parte, *Le Prisonnier* pinta la homosexualidad masculina. En un periodo en el que se produce una exaltación de la mujer y de defensa de sus derechos, Rachilde lanza un llamamiento en defensa de la homosexualidad. La novela está plagada de reflexiones del protagonista-narrador y de nuevo, Rachilde utiliza, al igual que en *La souris japonaise* la figura de narrador homodiegético e intradiegético, materializado en la figura del profesor. En consecuencia, los pensamientos de dicho personaje son expuestos a través del empleo del monólogo interior, recurso del que se sirve la escritora para realizar una defensa del Amor libre en general, y del amor homosexual en particular:

Tous les corps sont électrisables par frottement, à la seule condition que les deux surfaces frottées l'une contre l'autre soient de nature différente. Mais est-il nécessaire pour cela que le sexe soit différent? (Rachilde, 1928: 44).

Rachilde, a través de *Le Prisonnier*, denuncia la hipocresía de la época que parece sufrir un declive en cuanto a la aceptación de la condición homosexual. La escritora crea personajes femeninos en su novela que critican y se mofan de la homosexualidad, y aprovecha tal escenario para realizar una crítica de aquellas mujeres que luchan por sus derechos, pero que a su vez repudian a otras personas por su condición sexual:

Ce qui me paraît extraordinaire, c'est l'aisance avec laquelle les femmes qualifiées du monde discutent au sujet de ce qu'elles haïssent le plus: l'amour des hommes pour hommes, qu'elles appellent la pédérastie avec une grimace de demi-dégoût. Jamais, avant la guerre, elles n'auraient osé s'expliquer aussi ouvertement dans un salon. Pendant le dîner, Mme d'Aldoa n'a-t-elle pas lancé, à travers la table, son jugement désapprobateur sur cette demoiselle Néron? Elle a presque prêché avec la violence d'un saint Jean Chrysostome excommuniant l'impératrice Eudoxie. Il y a encore une quinzaine d'années, on évoquait sans la préciser la tragédie d'Oscar Wilde, et on excusait Verlaine à cause du génie de *Sagesse*, mais on ne se permettait pas de déclarer à haute voix, comme je l'entends ce soir:

Untel! Voyons, il couche avec son secrétaire.

Je m'en doutais. Ah! à ce propos, êtes-vous au courant du scandale de Toulon, dans lequel le général X... et l'ambassadeur du V... ont été compromis avec des marins? (Rachilde, 1928: 96-97).

En *Le Prisonnier* existen varios tipos de viajes, y de entre ellos, resulta destacable el viaje de formación, realizado por los personajes protagonistas (profesor-alumno). Rachilde utiliza una técnica nunca empleada hasta entonces. En este caso, se trata del anonimato que guardan los protagonistas, pues nunca se revela el nombre. El profesor se refiere a su alumno como *lui*, o incluso hace referencia a su nombre sin nunca desvelarlo:

Tous mes sentiments, comme les cireuses alvéoles qui composent une ruche, besoins matériels d'argent, d'art, ambition, désirs, envie de gloire, mysticisme, se groupent autour de «son nom», tels que des malades frileux dans le rayonnement d'un climat qui réchauffe leurs os. Obsédé par le son de son nom, le bruit de sa voix, l'eau de son regard, il ne se passe pas d'heure dans la journée que je n'y pense [...] (Rachilde, 1928: 19).

Dicho anonimato se hace extensible al viaje, pues nunca se revela el nombre del lugar al que los protagonistas han viajado. Como hemos señalado anteriormente, la importancia del viaje no reside en descubrir un país, una ciudad, una cultura, en definitiva al Otro, sino que el viaje externo se convierte en metáfora de un viaje interior, de descubrimiento de sí mismo:

- Et puis, ce qui est épatant, s'écrie-t-il [el alumno], enthousiasmé, c'est que rien n'est préparé. Vous n'avez pas établi d'itinéraire. Nous avons pris la route comme on prend le large. Vous n'avez pas de Baedeker² dans votre poche, mais votre mémoire est pleine de récits fabuleux. Nous ne cherchons pas spécialement les monuments ni les musées à visiter, mais nous flânons des heures entières devant les vitraux d'une cathédrale. Enfin, je n'ai pas l'impression d'apprendre une leçon, mais plutôt de vivre une aventure... Nous avons l'air de nous être enfuis... Vous ne trouvez pas?
Je ne réponds rien à cette merveilleuse interprétation du voyage (Rachilde, 1928: 37).

Tal interpretación del viaje sin rumbo conlleva una banalización del lugar «Ce qui m'empêche d'aimer les voyages, c'est de reconnaître les sites. Tous les pays se ressemblent, tous les amours ont un nom commun...» (Rachilde, 1928: 85). Dicha banalización refuerza la idea de que la importancia no reside en el destino físico, sino en la evolución del yo, y Rachilde se hace incluso eco del lema filosófico de Sócrates «connais-toi toi-même» (Rachilde, 1928: 38). No obstante, por los datos ofrecidos en la novela, intuimos que se trata de un viaje en el sur de Francia: «Devant un estaminet, fleuri de lauriers roses, nous avons fait halte pour déguster du cassis. Décor à la Van Gogh [...]» (Rachilde, 1928: 48-49), por lo que Rachilde pone de manifiesto la dicotomía París-province, pues los personajes son originarios de la capital francesa.

Como decimos, para el resto de personajes de la novela, los protagonistas realizan un viaje de formación: «- Oui, Monsieur, répondis-je, on peut essayer de parfaire l'instruction de votre fils par des voyages ou des cours assez imagés pour attacher son intelligence» (Rachilde, 1928: 28). Asistimos a la repetición del patrón de viaje establecido en *La souris japonaise*, pues, del mismo modo, el viaje se posiciona de nuevo más cerca de la huida, de una liberación de las ataduras sociales ligadas al espacio de origen. El «viaje de formación» en la novela rachildiana se encuentra por tanto directamente relacionado con la homosexualidad. En el caso de los protagonistas de *Le Prisonnier*, el amor no es recíproco. El profesor aboga

2 Karl Baedeker (1801-1859) editor alemán y creador de guías turísticas.

por el amor con A mayúscula y, en consecuencia, rechaza de manera contundente el contacto carnal, al igual que Armand de Sembleuse. Contrariamente, el alumno (*enfant gâté*) es un personaje pasional y defensor de la voluptuosidad (rasgo que comparte con Henri, pero con la diferencia de que éste acepta los deseos de castidad de Armand). Tales desavenencias respecto a la percepción del amor implican que la existencia de una relación sentimental entre ambos personajes resulte imposible. El profesor pretende ocultar sus sentimientos y con ello su secreto. No obstante, aspira a que el viaje de formación que emprende con su alumno le permita modelarlo según sus ideales:

J'aurai [el profesor] un cœur tout neuf qui restera fermé sous le double tour de ma volonté. Il [el alumno] ne saura point que je suis heureux de ma force et que je porte en moi un merveilleux secret de douleur et de honte, mais que nul ne pourra me l'arracher, pas plus lui que les autres. Je sculpterai, pour moi seul, nouveau Pygmalion, la statue de mon Dieu, je la ferai à son image, mais en la désirant à jamais insensible ! (Rachilde, 1928: 11-12).

El profesor fracasa por completo en sus intenciones pigmaliónicas. El alumno descubre los sentimientos del profesor y demuestra una actitud sádica para con éste, pues los celos del profesor se convierten en su fuente de placer y hace de él *son prisonnier*. No obstante, el amor que el profesor profesa hacia su alumno hace que se sienta más cerca del cielo que de la tierra:

C'était là tous les biens dont il fallait se désintéresser, puisque le ciel, au dessus, le ciel criblé d'étoiles, cet inconnu aux portes de diamants, semblait beaucoup plus près de nous que la terre aux inextricables sentiers boueux, la terre que nous venons de parcourir trop vite... (Rachilde, 1928: 4).

Dicha ascensión simbólica es reforzada por la ubicación del convento en el que se hospedan los protagonistas al inicio de la novela, pues está situado en lo alto de una montaña. Tal posición favorece una vista privilegiada del lugar, y desde la ventana se observan diversos accidentes naturales que parecen irrumpir en la habitación:

Par la fenêtre, grande ouverte, un paysage entrant qui était l'image du monde parce qu'on dominait tout: les montagnes, plus basses que celles qui portait ce couvent, les plaines, roulées autour avec leurs aspects confus de tapis que le soleil levant déroulerait, les rivières, les étangs et aussi les forêts de grosses laines bourruées ou frisées, aussi les villages proches, les villes lointaines, tassé en jeux de dominos aux petits points lumineux [...] (Rachilde, 1928: 3).

Tal «irrupción» en la habitación de la naturaleza se corresponde de alguna manera con la «invasión» sentimental que padece el profesor, enamorado de su alumno a quien sitúa muy próximo a la naturaleza: «L'aimerais-je moins parce qu'il est plus proche de la nature que moi?» (Rachilde, 1928: 69).

Las expectativas, como decimos, del maestro no se cumplen. Al inicio del viaje, descubre a su pupilo diferente, nuevo: «Je l'avais vu, lui, ce jour-là, d'une façon plus précise, en m'étonnant un peu de le trouver *nouveau*» (Rachilde, 1928: 5). Es decir, el viaje supone una especie de renacer, de cambio, de inicio. Si bien en un principio parece que un acercamiento preceptor-discípulo es posible, debido al carácter positivo del inicio de la aventura, tal situación se trunca a partir de un incidente acontecido durante el viaje.

Tanto en *La souris japonaise* como en *Le Prisonnier* existe una mujer que durante el viaje pretende obstaculizar el buen devenir de la pareja protagonista. Se trata de una especie de prueba que deban superar. En *La souris japonaise*, Henri y Armand rechazan la proposición y pintan a la mujer como *femme fatale*:

- Merci! Je n'accepte les restes de personne. Mais quelle race que celle de la femme! Encore une vicieuse, naturellement. C'est surtout le sacrilège qui lui plaisait.
- Oh! fit-il doucement, ayons plus d'indulgence pour ces malheureuses. Au moins, elles ne savent pas ce qu'elles font. J'étais irrité contre lui, contre moi et contre elle.
- Elles font de la honte et du désespoir pour tout le monde. Elles nous cueillent et nous fanent de si bonne heure que rien ne peut plus reflleurir où elles ont passé (Rachilde, 1921: 50).

En *Le Prisonnier*, los protagonistas sufren una avería durante el trayecto en coche. En las novelas de Rachilde en las que existe un desplazamiento y se produce un incidente, como una avería, o incluso un accidente, cambia el destino del protagonista. Es decir, podríamos considerar el incidente en el viaje como una especie de mal augurio. El coche de los protagonistas de *Le Prisonnier* se avería en pleno campo, alejado de todo «je marche, je marche, et pas un village, pas une chaumière, pas un paysan, personne... c'est le désert» (Rachilde, 1928: 56). En cierto modo, la avería marca el declive de la relación, pues en su camino se interpone una pastora que les ofrece alojamiento y durante la noche que pasan en su posada, el alumno y la pastora mantienen relaciones sexuales. El profesor se percata de ello, pues duerme en la habitación contigua:

Il est absolument inutile de me leurrer; la femme, cette fille, m'est tellement indifférente que je ne la vois plus du tout. Mais, ce que je n'admets pas, ce que je ne peux pas me figurer, c'est l'union de cet objet d'art humain avec la première gardeuse de goret venue...
Mon Dieu, qu'il fait chaud!... Je ne peux pas dormir, je ne peux pas devenir sage parce qu'il lui plaît de cesser de l'être! A chacun sa folie... je ne peux pas dormir, j'étouffe... (Rachilde, 1928: 67).

A partir de ese momento, el vínculo profesor-alumno es cada vez más débil, y dicha debilidad se acentúa con el retorno a París, que se emprende justo al día siguiente de la noche de actos.

Para la composición de *Le Prisonnier*, Rachilde utiliza una técnica parecida a la de *La souris japonaise*, pues anticipa el final de la novela justo al inicio de la misma. Esta vez no lo hace a través del uso de la analepsis, sino a la manera stendhaliana. Hemos señalado que los protagonistas se hospedan en un monasterio al inicio del viaje. Durante la estancia, el preceptor imagina los lamentos de los monjes que habían vivido en ese lugar intentando paliar sus pecados:

Dans les couloirs où j'errais, inquiet, lassé, mais sans aucune envie de dormir, j'entendais, en esprit, les lamentations des vieux prêtres qui étaient venus mourir là. A ce pilier de pierres jaunies, couleur de dents cariées, un pauvre moine s'était furieusement frappé la poitrine: c'est ma faute, c'est ma faute, c'est ma très grande faute! [...] Me voici vôtre! Je veux entrer dans vos ordres qui jugulent tous les désordres, domptent à coups de discipline toutes les rébellions, flagellent non seulement tous les coupables, mais encore les apprentis coupables (Rachilde, 1928: 89).

Los lamentos imaginados no son más que la voz de la conciencia del mayor de los personajes, pues siente que su amor es culpable por tratarse de un amor homosexual. En consecuencia, el maestro termina sus días como hombre de Iglesia: «je veux rentrer dans l'ordre parce que je peux mettre le désordre ailleurs, comprenez-vous?» (Rachilde, 1928: 217). En la Iglesia lo espera un cura conocido del protagonista con el que, estando en el seminario durante su juventud, había tenido una amistad espiritual: «Je savais qu'à cette heure-là, je trouverais celui qui, plus âgé que moi, au séminaire où nous nous liâmes d'une merveilleuse amitié spirituelle, représentait déjà mon supérieur» (Rachilde, 1928: 212). De tal forma, la novela se cierra en círculo, pues tanto el final como el inicio se encuentran conectados. Además, a partir del final del profesor ¿sería posible que Rachilde adelantase el final del estudiante?

Le Prisonnier recupera el patrón de *La souris japonaise*, pues como hemos hecho referencia, se repite de nuevo la correlación *vice-voyage*: «Et, en outre, je suis le professeur d'histoire, mais pas du tout le mentor... il ajoutera que, la morale, c'est très bien dans les livres, mais que, dans la vie... surtout en voyage...» (Rachilde, 1928: 75).

El viaje emprendido por el profesor y el estudiante no es el único en la novela. Vigo Stjerna, otro de los personajes, es un viajero asiduo: «- Je suis de passage, seulement. Je n'habite plus nulle part. Désormais, je ne serai partout qu'un étranger» (Rachilde, 1928: 108). Vigo Stjerna es un personaje de origen sueco que, debido a una disputa familiar provocada por los escándalos sexuales del joven, se exilia y recorre múltiples ciudades europeas:

Il aimait à voyager. A Berlin, il avait fait la connaissance du prince B... De cette minute-là dépend le désastre de sa vie. L'amitié du prince pour le beau Suédois eut tôt fait de défrayer la chronique et, six mois plus tard, lorsqu'ils se fâchèrent, la raison de leur rupture resta plus mystérieuse que ne l'avait été, auparavant, la nature de leurs relations (Rachilde, 1928: 110-111).

Tal filosofía del viaje permite a Vigo Stjerna vivir su homosexualidad libremente. Como hemos señalado anteriormente, dicho personaje “n’habite plus nulle part”, pues en el momento en el que se encuentra inmerso en un nuevo escándalo, huye a un nuevo destino donde goza del completo anonimato, y consecuentemente de libertad absoluta. Uno de los escándalos más graves protagonizado por el personaje sueco sucede en Italia, lugar al que huye tras el escándalo de Berlín. Allí, Vigo establece una relación con Doris, hija de un millonario americano. La hermana de Doris, Shella se promete a un joven de Florencia. Ambas relaciones se rompen, pues los cuñados abandonan a sus respectivas mujeres y huyen juntos, por lo que *le vice-italien* irrumpe nuevamente en la novela rachildiana:

Tout alla fort bien jusqu’au jour tant attendu du mariage, où, soudain, la farce se transforma en drame. En effet, après les cérémonies religieuses au temple et à l’église, le lunch, le dîner et la fête, les nouvelles épouses se trouvèrent abandonnées. On commença aussitôt une enquête et, quatre jours plus tard, éclata à Pallanza le plus retentissant scandale dont jamais l’Italie ne se fit l’écho: surpris, dans un hôtel sur le bord du lac Majeur, en pleine lune de miel, les deux beaux-frères refusaient de réintégrer le domicile conjugal (Rachilde, 1928: 112).

3. Conclusión

Como hemos indicado al inicio del presente artículo, Rachilde no cultiva una literatura de viajes en el sentido estricto, aunque el viaje sí está presente dentro de su producción literaria. Es cierto que existen otros tipos de viajes en Rachilde, como el destierro en *Le Meneur de louves* (1905), o incluso el viaje de novios (frustrado) en *L’Hôtel du grand veneur* (1922). No obstante, el tipo de viaje más significativo es el viaje de formación debido a la correlación existente en este caso entre viaje/homosexualidad tal y como lo reflejan las dos novelas estudiadas. Tanto en *La souris japonaise* como en *Le Prisonnier*, preceptor y alumno emprenden un viaje supuestamente de formación, pero cuya real motivación es escapar del entorno familiar y social que obstaculiza la relación homosexual:

Je vais demander à madame votre mère de vous permettre, en ma compagnie, un long voyage qui sera la récompense de vos études. Je lui ferai comprendre qu’il est encore temps de vous montrer le monde... sous toutes ses formes... et, au besoin, je m’effacerai, moi, devant certaines de ses formes.
Oh! Armand, m’écrit-je, enlevez-moi à mon vice mais ne le remplacez pas par un autre. Je n’aimerai jamais d’amour une femme, ça n’est plus possible. Tout ce que je vous demande c’est de me conduire si haut que je ne puisse plus redescendre. J’ai besoin d’absolu en amour encore plus qu’en volupté. J’ai besoin de savoir que rien, vous m’entendez, ne pourra salir mon amitié pour vous (Rachilde, 1921: 35-36).

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX el viaje de formación resultaba muy común entre los jóvenes que formaban parte de la élite francesa. Rachilde aprovecha tal esce-

nario para cubrirlo de «rachildisme» y convertirlo en motivo de sus novelas. Como decimos, el viaje de formación es para los protagonistas una especie de huida del lugar de origen y de los vínculos para con éste, que suponen un verdadero obstáculo para el desarrollo del yo. Preservar las apariencias, el interés económico y sobre todo el honor familiar se anteponen a la libertad de los personajes presionados por el respeto de una falsa moral. Así, como afirma Claude Dauphiné «la famille n'aime pas; elle se sert du masque de l'amour pour établir des chaînes et les maintenir» (Dauphiné, 1991: 291). Por ello, no es de extrañar que los personajes que sufren tal presión condenen la hipocresía de su entorno:

Seulement je te préviens que je ne veux plus entendre parler de morale. Assez! Assez! Si tu as envie d'aller *là-haut*, moi, je t'entraînerai si bas que tu ne remonteras jamais. Mourir ensemble, soit, mais par les bons moyens. La religion et la morale justicières, c'est le fatras romantique par excellence. Je préfère le marquis de Sade et ses aphrodisiaques. Au moins ça ne trompe pas. Absolu pour absolu, moi j'entends fabriquer mes paradis à ma taille et en dehors de toute légalité (Rachilde, 1921: 79-80).

El espacio extranjero, por su parte, otorga total libertad a los personajes protagonistas para descubrir y explotar su verdadero yo, cohibido por las trabas impuestas por el lugar de procedencia. El viaje de formación en la novela rachildiana no es más que una huida de la hipocresía social, permitiendo por tanto la emancipación de los personajes en un nuevo espacio y bajo el completo anonimato. No obstante, dicha libertad se torna efímera pues siempre existe el viaje de retorno y con ello, la vuelta a las cadenas sociales.

Rachilde aprovecha la condena de la hipocresía social en la ficción para denunciar la hipocresía social durante los años veinte, pues tal y como afirma Claude Dauphiné «la romancière n'est jamais neutre» (Dauphiné, 1991: 296). En un momento histórico en el que la voz de la mujer empieza a hacerse un hueco en la sociedad, la escritora parece lanzar un reclamo, a través de ambas novelas, en defensa de la homosexualidad, cuya aceptación social parece mermar sobre todo a finales de dicha década.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc. 2006. «El viaje inmóvil», Prólogo in Lucena, Manuel & Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, prólogo.
- BERTRAND, Gilles. 2009. «Le Grand Tour: une expression problématique pour désigner les pratiques du voyage des élites en Europe à l'époque moderne?» in *Séminaire M2FR436A/M4FR436A: L'Europe du Grand Tour*. Disponible en <http://www.crlv.org/conference/le-grand-tour-une-expression-problématique-pour-désigner-les-pratiques-du-voyage-des> [Consultado el 7/10/2016].
- BONNEFOY, Yves. 2008. «Le voyage d'Italie», Préface in Dotoli, Giovanni. *Jardin d'Italie. Voyageurs français à la découverte de l'art de vivre*. Paris, Honoré Champion.
- BOUTIER, Jean. 2004. «Le Grand Tour: une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI^e-XVIII^e siècles)», in *Le voyage à l'époque moderne*. Paris, Presses de

- l'Université de Paris-Sorbonne, 1-20. Disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00006836/document> [Consultado el 7/10/2016].
- DAUPHINÉ, Claude. 1985. *Rachilde, femme de lettres 1900*. Périgueux, Pierre Fanlac.
- . 1991. *Rachilde*. Paris, Mercure de France.
- DAVID, André 1971. «Le Mercure de France entre les deux guerres» in *Revue des deux mondes*, Paris, août, 290-301.
- GANNIER, Odile. 2001. *La littérature de voyage*. Paris, Ellipses.
- GAUBERT, Ernest. 1907. *Rachilde*. Paris, Bibliothèque Internationale d'édition E. Sansot et Cie.
- GASQUET, Axel. 2006. «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes» in Lucena, Manuel & Juan Pimentel (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.
- GEAT, Marine. 2009. «Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme» in *Intercâmbio*, 2^a série, nº2. Faculdade de letras da Universidade do Porto, 122-132. Disponible en <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8695.pdf> [Consultado el 1/12/2014].
- GIARTOSIO, Tommaso (Entrevista a). 2009. «Homoérotisme à l'italienne» in Lepori, Pierre. *Le Courier*, mardi 28 avril 2009. Disponible en http://pierrelepori.com/wp-content/uploads/2013/05/Lepori_Giartosio.pdf [Consultado el 5/05/2016].
- HAWTHORNE, Melanie C. 2001. *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. Lincoln, University Of Nebraska Press.
- LOJO TIZÓN, M^a del Carmen. 2012. «La temática decadente en *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde» in Bermejo Larrea, Esperanza, J. Fidel Corcuera Manso & Julián Muela Ezquerro (eds.). *Comunicación y escrituras. Communication et écritures. En torno a la lingüística y la literatura francesas. Autour de la linguistique et de la littérature françaises*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 315-321.
- RACHILDE. 1899. «La peste de Florence» in *Mercure de France*, Tomo 32, octubre-diciembre 1899, 81-93. Paris, Société du Mercure de France.
- . 1921. *La souris japonaise*. Paris, Ernest Flammarion éditeur.
- . 1925. *L'heure sexuelle*. Paris, Mercure de France [1^a ed. 1898].
- RACHILDE & André DAVID. 1928. *Le Prisonnier*. Paris, Les éditions de France.
- RACHILDE. 1977. *Monsieur Vénus*. Paris, Flammarion [1^a ed. 1884].
- STARON, Anita. 2015. *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*. Łódź, Presses Universitaires de Łódź.