

Lo sagrado y lo sacrílego en *Le roi des aulnes*, de Michel Tournier

FÁTIMA GUTIÉRREZ, U.A.B.

Aquel que esté familiarizado con la producción literaria de Michel Tournier habrá visto emerger, entre los compases –a veces discordantes, otras cadenciosos y transparentes– de una décima sinfonía simbólica, el hoy tan esgrimido y tan maltratado concepto de **mito**. Leer a este clásico contemporáneo significa adentrarse, con todas las consecuencias, en una cuarta dimensión, de la mano de Robinsones inmortales, genios eólicos, islas mágicas, ogros, gigantes, santos y condenados de leyenda, dióscuros, adanes primordiales, brujos y silenos. Es incuestionable la omnipresencia de lo mítico en el universo narrativo del Solitario de Chevreuse, y aquí nos proponemos insistir en un mito que se repite obsesivamente, y bajo muy diversos prismas, a lo largo de su obra: el de la **Iniciación**.

Rara vez se encuentran estudios dedicados a Michel Tournier en los que no aparezca la palabra *iniciación*, pero desgraciadamente son aún más escasos aquellos que inciden, con el debido rigor, en el **mito iniciático**. Quizás el porqué de este desfase tenga mucho que ver con la degeneración semántica que, a través de los siglos –ya desde Jenófanes y Evhemero de Messana, ¡Aristotelismo positivista obliga!–, ha sufrido la palabra **mito** y todo lo que ella entraña. El estudio que ahora presentamos pretende alejarse de este malentendido, para lo cual, en primer lugar, plantearemos una metodología que gravita precisamente sobre el concepto de **mito**, restaurando su primer

significado de **palabra auténtica**. Nos estamos refiriendo al **estructuralismo figurativo** y más concretamente a la **mitocrítica**. En segundo lugar, abordaremos el tema de la **Iniciación**, brevísimamente, basándonos en la obra de Simone Vierre: *Rite, roman, initiation* (1973). Por último, nos centraremos en una novela de Michel Tournier: *Le roi des aulnes*, en la que intentaremos desvelar el **mito iniciático**.

¿Por qué precisamente esta obra? Porque cuando se habla de **Iniciación** en la narrativa de Tournier surgen inmediatamente *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Les météores*, *Amandine ou les deux jardins*, *Gaspard*, *Melchior et Baltazar*, *Gilles et Jeanne*, *La goutte d'or*, pero no *Le roi des aulnes*. Resulta evidente que, desde esta perspectiva, la segunda novela publicada por este autor plantea problemas. Son precisamente estos problemas los que queremos abordar.

Nuestra metodología parte de la noción de **mito** que Gilbert Durand propone en su obra *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: Le mythe apparaît comme un récit (...) mettant en scène des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes), dans lequel s'investit une croyance (...) appelée prégnance symbolique* (Durand, 1979: 34).

Podemos descomponer esta definición en tres momentos metodológicos. El primero de ellos pone de manifiesto el carácter narrativo del **mito**; dado que el relato que vamos a analizar se nos presenta en forma de novela, en primer lugar deberemos emprender el estudio de su configuración formal, poniendo de manifiesto los mecanismos narrativos que la conforman. El segundo postulado de la definición y la segunda etapa de nuestra metodología están referidos al símbolo, así que esta última se desarrollará en torno a la estructuración del espacio simbólico del texto. Por medio de la misma comenzarán a desvelarse estructuras latentes que nos llevarán al tercer punto de la definición y a nuestra lectura, basada, como ya hemos adelantado, en el **mito iniciático**. Nos centraremos, casi exclusivamente, en la tercera etapa metodológica, es decir, en la **estructuración del espacio mítico** en *Le roi des aulnes*; lo que no significa que no hayan sido necesarios estudios narratológicos y simbólicos previos que, por su extensión, intentaremos dejar reducidos a unas brevísimas conclusiones.

Recalar en el fenómeno universal de la **Iniciación**, como hilo conductor del presente estudio, nos obliga a situarlo en su contexto etnológico, dentro del ámbito mágico/religioso que lo genera. Toda Iniciación, con independencia de las múltiples formas que pueda adoptar, equivale a una **radical modificación ontológica** que permite el paso gradual del **misto** de un *status* con-

siderado inferior a un *status* preferencial que puede ir, según sus diferentes grados, desde una primera toma de contacto con las ceremonias sagradas que atestiguan su condición de adulto hasta la unión mística con la divinidad que confiere al iniciado poderes considerados como sobrenaturales.

Se distinguen tres categorías o grados de Iniciación: las iniciaciones **Tribales**, en las que el **misto** cierra ritualmente su etapa infantil o adolescente para constituirse en miembro adulto de su comunidad. A través de ellas, el que va a ser iniciado entrará, por primera vez, en contacto con las realidades sacras mediante la revelación de los mitos cosmogónicos que constituyen el fundamento religioso de su sociedad. Las Iniciaciones **Heroicas**, mucho más restringidas, son las que permiten la entrada del **misto** en una **sociedad secreta**. Estos ritos inciden, más profundamente que los anteriores, en el tránsito del ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado. Las Iniciaciones **Mágicas** constituyen el grado supremo y sólo están destinadas a un reducido número de elegidos. Se integran en esta categoría los chamanes, brujos y grandes sacerdotes que, siempre dotados de poderes sobrenaturales, dirigen los cultos, presiden las ceremonias sagradas y poseen secretos mágicos que les son directamente revelados por la divinidad.

Estos tres grados iniciáticos guardan una estructura común inalterable: **hacer desaparecer la antigua personalidad del individuo para posibilitar su acceso a otra nueva y superior.**

Al igual que se distinguen tres grados iniciáticos, cada uno de ellos se descompone en tres fases que deben ser superadas por el **misto**: la **preparación a la muerte**, la **muerte simbólica** y el **renacimiento**. La **preparación a la muerte** implica el establecimiento de un lugar sagrado, la purificación de los catecúmenos y la separación radical de su anterior entorno. Superadas las primeras pruebas, el candidato a la Iniciación ha de enfrentarse a la **muerte simbólica** verificada por tres tipos de rituales: los de **ejecución**, **regreso al estado embrionario** y **descenso a los infiernos y/o subida a los cielos**. Todo aquel que es capaz de superar estas pruebas, todo aquel que puede volver de donde nadie vuelve, de donde nunca se vuelve, vuelve necesariamente **Otro**.

En todo ritual iniciático se muere para renacer, lo que no siempre resulta sencillo aunque, en la mayoría de los casos, el **renacimiento** suele ser venturoso para el Iniciado que adopta un nombre nuevo, ya que en un hombre nuevo se ha convertido.

No podemos olvidar que ningún ritual iniciático puede realizarse en absoluta soledad. El **Conocimiento** que adquiere el neófito, meta de las pruebas a las que ha sido sometido, procede de una **transmisión**. En todos los casos,

un iniciado superior será el agente de ésta. Es el imprescindible **Maestro de Iniciación**.

Pasemos al tema principal de nuestro estudio. El conjunto de acontecimientos que conforman *Le roi des aulnes* podría reducirse a la historia de un niño que se educa en Beauvais, años más tarde hereda un garaje en Neuilly y siente una fascinación, que tiene mucho que ver con la pederastía, por la infancia. Se le acusa de la violación –de la que es inocente– de una niña y la movilización del año 1939 le libra de la consiguiente condena. Convertido en soldado colombófilo, es apresado y deportado. En Alemania, el prisionero se convierte en ayudante del oficial forestal de una de las posesiones de Goering y posteriormente es trasladado a un castillo prusiano, centro para la formación de Juventudes Hitlerianas. Muere ahogado en el cieno durante un ataque de las fuerzas soviéticas a la fortaleza, llevando sobre sus espaldas a un niño judío que había escapado de Auschwitz.

Dos macrounidades temáticas bien diferenciadas y, a la vez, absolutamente imbricadas integran esta novela: la del gigante que cree ciegamente en su destino feérico y la del nazismo, enmarcada en los acontecimientos de la segunda guerra mundial. La conexión entre ambas se verifica a través de un personaje que, por una parte, se encarna en el héroe: Abel Tiffauges y, por otra parte, en la esencia de un movimiento político: el nazismo. Este personaje central aunará todas las imágenes que conforman el arquetipo del **ogro**. Cabría pues preguntarse, en primer lugar, el porqué de esta figura mítica como base de *Le roi des aulnes*.

El nazismo estuvo impregnado de una naturaleza **ogresca**, determinada por el valor preponderante que le concedió a la adhesión de la juventud. *Organizaciones exclusivamente dedicadas a niños y jóvenes proliferaron en la Alemania de Hitler*: las famosas **Juventudes**, los *Jungmädelbund*, y especialmente las **Nápolas** –*Nationalpolitische Erziehungsanstalten*– destinadas a la formación de los futuros Oficiales del IIIer Reich. En una de ellas se desarrollará la última parte de la novela. Como el ogro de los cuentos infantiles, el nazismo atrajo a niños que serían posteriormente **devorados** en la guerra que Hitler desataría con la invasión de Polonia.

Uno de los conceptos que se repite incesantemente en *Le roi des aulnes* es el de **Inversión**; no es de extrañar, por lo tanto, que su protagonista quiera erigirse como el reverso absoluto del ogro destructor, lo que ya es más discutible es que llegue a conseguirlo. Su aspecto físico concuerda con el arquetipo: se trata de un gigante, sus gustos gastronómicos se inclinan por las grandes cantidades de carne cruda, su apellido hace referencia a un ogro histórico, especialmente renombrado y sangriento: Tiffauges es el

nombre de una de las posesiones de Gilles de Rais ¿Qué decir de la balada de Goethe que da título a la novela, *Erlkönig*, en la que el Rey de los Alisos arrebató a un niño de los brazos de su padre para llevarlo a la muerte? Tiffauges es identificado con este personaje de leyenda y, aunque no cese de justificar sus actos y su existencia por un desmesurado amor a la infancia, no deja por ello de convertirse en el Ogro de Kaltenborn que rapta a niños arios con destino a una Nápoli en la que acabarán sangrientamente sus días.

Le roi des aulnes se configura, pues, como un todo indivisible donde constantemente se encadenan y entremezclan elementos realistas y fantásticos, hechos políticos e ilusiones legendarias. El nivel **diegético** se edifica sobre una estructura **mimética** y desplegará todo su potencial significante en el universo simbólico del texto en el que va a sobresalir el concepto de **foría** como piedra angular de la novela.

La palabra **foría** tiene su origen en el verbo griego **foréo** que significa **llevar**. En *Le roi des aulnes* va a desarrollar un exhaustivo campo semántico centrado en el hecho de llevar a un niño sobre los hombros. Mediante este acto el héroe de la novela alcanza su máximo grado de plenitud ontológica, llevada a la exaltación en lo que denominará **Éxtasis fórico**.

Cabe ahora puntualizar que un primer nivel de figuración, es decir, un primer nivel de lectura simbólica, puede desprenderse de lo que el mismo Tiffauges entiende como su universo imaginario, dominado por una visión exclusivamente positiva de su **complejo paidófilo**. Pero el que se autodenomina **descifrador de signos** cae en la trampa del **símbolo**, signo, en esencia, ambiguo y plurívoco. Se hará, por lo tanto, imprescindible abordar un segundo nivel de figuración que ponga de manifiesto la vertiente negativa de las presencias simbólicas que llevarán al apocalipsis final.

Si bien intentaremos ir desvelando alguna de estas presencias en un primer análisis simbólico, será en el nivel del estudio mitémico del texto, muy directamente relacionado con el **mito iniciático**, donde cobren toda su entidad significante. Pero procedamos por orden volviendo al concepto de **foría**.

Tiffauges estará predestinado a ella. En primer lugar, todos sus espacios vitales aparecen bajo la **advocación** de un **héroe fórico**, empezando por el internado en el que transcurre su infancia y que lleva el nombre de **Saint-Christophe**: el legendario santo portador de Cristo niño que representa el primer eslabón de la interminable cadena de **gigantes fóricos** que jalonan su historia. Ya adulto, el santo auxiliador vuelve a entremezclarse con los avatares cotidianos de Tiffauges, dueño y mecánico de un garaje. En busca de sus

ancestros totémicos, nuestro héroe escarba en la mitología griega de la que surge la formidable figura de Atlas. En la parte final de la obra descubrirá la estatua del titán que parece soportar la fortaleza de Kaltenborn, hecho que no le pasará inadvertido; sin embargo, lo que no parece recordar es que Atlas se ve obligado a sostener la bóveda celeste por **castigo** de Zeus.

La visita del héroe al Museo del Louvre es reveladora: Tiffauges se detendrá únicamente en grupos escultóricos que representan a míticos gigantes portadores de niños: Hércules y Télefo, Hermes y Baco, Héctor y Troilo. Pero no repara en sus respectivas historias: Hermes es encargado por Zeus de la guarda de su hijo Baco al que salva de las iras de la diosa Hera, y encarna, así, el **arquetipo fórico** positivo que Tiffauges parece perseguir. Troilo, sin embargo, desvelará la vertiente fatídica de la **foría**: morirá traspasado por la lanza de Aquiles, como los niños de la Nápoli morirán traspasados por las lanzas de Kaltenborn. El caso de Télefo puede parecer, en principio, que no conserva oculto ningún enigma premonitorio; sin embargo, su nombre proviene de la palabra griega **élaphos**, que significa **ciervo**, lo que nos hace pensar en las matanzas de ciervos en Rominten, durante la estancia de Tiffauges, que preludiarán las matanzas de los niños arios en la fortaleza prusiana.

Siguiendo esta **genealogía fórica**, nuestro héroe llega a los tiempos modernos y, con ellos, a Rasputín –a quien Tournier dedica la novela–, pero sólo hace hincapié en la curación del Zarevich Alexis, no en el sangriento final del niño, ni en la muerte violenta del santón en las aguas del Neva, ahogado como Tiffauges.

El germen de la **vocación fórica** de Abel Tiffauges viene de la mano izquierda de su monstruoso condiscípulo Nestor, cuyo recuerdo se hace presente en el momento en el que la hebrea Rachel, la fugaz e insatisfecha amante que le reprobara: *Tu n'es pas un amant, tu es un ogre*, sale de su vida. Nestor, desaparecido en el incendio de Saint-Christophe, parece transmitirle su **esencia** por medio de prolongados contactos de sus manos zurdas. Al hilo de la rememoración, nuestro protagonista irá redactando sus *Écrits sinistres* con la mano izquierda. En ellos se hará patente la innegable herencia del amigo muerto: la talla desmesurada, el gusto por lo escatológico, el imperioso atractivo que, sobre él, ejerce la infancia y una importante miopía, una regresión del sentido de la vista que hace que sea el tacto el poderoso catalizador de todas sus sensaciones.

Podemos relacionar esta semiceguera con otros gigantes a los que el texto no hace ninguna alusión pero que pueden ser considerados como indudables asentamientos mitológicos del mismo: Polifemo y Orión. El primero, el más

insociable de la raza de los cíclopes, por su oficio de pastor, estaría emparejado con la estirpe nómada de Abel, a la que afirma pertenecer Tiffauges, no sólo por su nombre, sino también porque representa a los nómadas frente al sedentario y maldito linaje de Caín. Conoce la utilidad del fuego, pero come carne cruda, de preferencia humana. Dotado de un solo ojo es finalmente cegado por Ulises. Estamos frente a la representación de la vertiente negativa de la **naturaleza ogressca** aunque no haya rastros de **foría**. No ocurrirá lo mismo con Orión, de nuevo un gigante, esta vez cazador –no podemos olvidar la función decisiva que la caza desempeña en la obra–, hijo de Poseidón, como Polifemo. Cuando Orión queda ciego, el pequeño Celadión le servirá de lazarillo y, sobre sus espaldas, le guiará *Ex Oriente Lux*. Es en el trascurso de este **acto fórico** cuando el gigante recupera la vista. El mito ejemplifica a la perfección la vertiente positiva de la **foría**. En *Le roi des aulnes*, es en Nestor, llevando sobre sus espaldas a Tiffauges, en quien se verifica el primer **éxtasis fórico**.

Ya sabemos que la **foría** se trasmite por medio de la mano izquierda, con la que Tiffauges redacta su diario íntimo, con la que levanta en brazos a los niños. Asentado en la Nápola de Kaltenborn, curará, con esta mano, los labios resquebrajados de los *Jungmannen*. De nuevo, la negatividad que se desprende ancestralmente de lo **sinistro** escapa a Tiffauges: la zurda tiene el poder de **maldecir**. Poco después de este gesto, todos los niños **ungidos** serán exterminados.

No vamos a detenernos en los **objetos fóricos** de los que se sirve el héroe: bicicleta, automóvil y caballo serán simples adyuvantes de su naturaleza durante las distintas etapas de su vida; pero, antes de pasar al estudio **mitémico** del texto, sí enumeraremos las distintas variantes de la **foría**: el **éxtasis fórico** se presenta asimilado al orgasmo, aunque en ningún momento sea producido por una unión sexual propiamente dicha. La **foría del vacío** es una **inversión maligna** del anterior, se alcanza el éxtasis mediante la contemplación de la caída de un hombre por un precipicio. No forma parte de la experiencia personal de Tiffauges, se integra en la novela por medio de un **metarrelato** narrado por Nestor. Desde el punto de vista del héroe, puede leerse como la caída del adulto frente a la ascensión de la infancia. Pero, a su vez, este gesto de sadismo, unido a la caída, como base literal de los futuros éxtasis de Abel Tiffauges, preludia, por el juego de espejos, al que tan acostumbrados nos tiene Michel Tournier, las futuras perversiones de aquél, aunque nunca las entienda como tales. La **paraforía** también será una **inversión maléfica**. Los niños de la Nápola juegan con armas auténticas. El conde de Kaltenborn que, a diferencia de Tiffauges, sabe leer la cara oscura de lo **fóri-**

co, pone este hecho en paralelo con la Pasión de Cristo: el que porta la cruz, será portado por ella. En la **superforía** el hombre que lleva al niño es, a su vez, llevado por el caballo. Estamos frente al nexo de unión entre las rapiñas del héroe y el poema de Goethe que da título a la novela, si bien, de nuevo, subvertido, ya que el Ogro de Kaltenborn se sirve del caballo para raptar a los niños, mientras que el Rey de los Alisos roba de los brazos de su padre la vida del niño durante una cabalgada. La **antiforía** no podía faltar a la cita: un adulto osa pisotear a los *Jungmannen* en presencia de Tiffauges que le augura una muerte cruel e inminente, lo que preludia el resultado de los actos del propio Tiffauges y su mismo destino. Pero, antes sentirá el peso de la **Inversión maligna del éxtasis fórico**. La primera muerte de un niño hará tambalearse el falso edificio de felicidad e inocencia de lo fórico. Al levantar un cuerpo infantil decapitado, el éxtasis se vuelve horror. Pero, poco después, se descubre hasta dónde ha llegado la perversión larvada: con visos de apoteosis, el **gigante fórico** queda totalmente cubierto por la sangre de un niño destrozado por una bomba, y en ella se complace. La novela parece llegar a un fin de total degradación del héroe, gozoso en la muerte y la sangre de lo más amado; sin embargo, queda la última fase fórica: la **astroforía**: Tiffauges muere, llevando sobre los hombros a Éphraïm, un niño judío que, como tal, lleva pegada a su uniforme de prisionero la **estrella de David**. Con este acto, muy alejado de las perversiones eróticas, más o menos larvadas, que se iban sucediendo en su historia, parece recordar el gesto de Cristóbal, eclipsado por la figura del Rey de los Alisos.

Hasta aquí, hemos intentado poner de manifiesto un primer nivel de figuración con el análisis de la constelación de imágenes que desarrolla el concepto de **foría**. Veremos ahora cómo se edifica la dimensión **mitémica** de *Le roi des aulnes*, basada en el **Mito Iniciático**.

Cabe advertir que analizaremos, en primer lugar, los **mitemas** que estructuran los hechos desarrollados durante la infancia de Abel Tiffauges en el internado de Saint-Christophe para pasar, después, a los relativos a su permanencia en Neuilly, rompiendo la progresión lineal del texto a fin de reconstruir la progresión ontológica del héroe.

En su **primer grado de Iniciación**, Abel Tiffauges, como en los rituales antiguos, accederá a los **relatos sagrados** sobre los que construirá su particular **panteón de ancestros**.

Los más antiguos recuerdos del héroe se remontan a la edad de once y doce años, edad doblemente significativa ya que es tradicionalmente la más adecuada para comenzar los ritos de las Iniciaciones Tribales y, en el imaginario de Tournier, representa la plena **madurez de la infancia** anterior a lo

que el autor considera como la **catástrofe de la pubertad**. Con la llegada al internado, Tiffauges sufre su primera prueba ritual: la de la separación del entorno familiar que le hace víctima de un sentimiento de desarraigo que podemos poner en relación con la etapa de **caos indiferenciado** que precede todo ritual iniciático.

El futuro **gigante fórico**, lejos de lo que intentan inculcarle sus educadores, empieza a construir su particular **cultura**, en total consonancia con su dispar personalidad, aún en germen. Esta cultura no será más que la configuración de un **panteón mítico** harto significativo, en el que desfilan: Alcibiades, un intrigante, traidor a su patria y a sus dioses que parodia los Misterios de Eleusis y mutila las estatuas de Hermes; Poncio Pilatos, un deicida; Calígula, el emperador romano sobre el que se han edificado las más diversas historias de crueldad y locura; Adriano, otro emperador romano que eleva a la categoría de dios a su joven amante Antinous –ahogado en el Nilo–; dos conspiradores, uno consigue derrocar a Robespierre: Barras, otro lo intenta con Napoleón, antes de ser condenado por el Papa como cismático: Talleyrand; el ya mencionado Rasputín y, por fin, el fundador del Imperio prusiano, Federico-Guillermo I.

Los primeros son homosexuales y pederastas en algunos casos. En su mayoría mueren en forma violenta, se rebelan contra sus dioses y sus reyes, se erigen en leyenda, son rechazados por sus respectivas sociedades. No es extraño que configuren el **panteón personal** del joven Tiffauges.

En esta primera fase de su Iniciación, el **misto** no escapa de lo que hemos denominado **pruebas de ejecución**. Su vulnerable apariencia física –aún dista mucho del gigante que ha de llegar a ser– le convierte en el blanco de todos los golpes. Uno de los colegiales, por el que se siente fascinado, llega a ejercer sobre él un dominio tiránico, hasta obligar a Tiffauges a limpiarle una herida con los labios. El incidente le lleva a una pérdida de conocimiento, a convulsiones, al umbral, en definitiva, de la **muerte simbólica**, lugar común en los rituales iniciáticos tribales. En éstos se suelen provocar por medio de un bebedizo mágico, en la obra de Tournier el **filtro** es una mezcla de sangre y lodo, materias simbólicas que no le abandonarán hasta el final de la novela. El episodio tiene también una dimensión de acercamiento a la muerte en la voluptuosidad, de trance erótico, no sólo patente en la expresión: *mes lèvres se posèrent sur les lèvres de la blessure*, sino también porque cuando Tiffauges rememora este hecho en su madurez lo califica de *Brûlure de plaisir*. Sobrepasada la prueba que detecta una **vocación ogresca** incipiente, cesa la indefensión del **misto** y se inaugura la etapa **nestoriana** que culminará el primer ciclo iniciático en esta obra.

El incidente que acabamos de evocar no puede pasarle desapercibido a Nestor, el primer **descifrador de signos** que se convertirá en el Maestro de Iniciación de su compañero. Se diría que el monstruoso muchacho surge de otra dimensión: omnipotente e invisible, a su antojo, escapa de todas las reglas del colegio mientras impone las suyas, no deja huella ninguna de su paso fugaz por la vida, ni siquiera aparece en la fotografía de curso.

El aparato disciplinario de Saint-Christophe caerá sobre el héroe que va a ser sometido al mayor de los castigos: el *Colaphus* que reúne, en esencia, todos los procesos rituales de una ceremonia iniciática. Se parte de un **viaje a los infiernos**, a través del tenebroso patio en el que el niño se siente cercano a la muerte; Tiffauges interrumpe su **viaje** para adquirir una postura fetal, evocación tranquilizadora de **regreso al estado embrionario**; al final encuentra lo que literalmente califica como **escalera del suplicio** que desemboca en la antecámara del Prefecto de Disciplina: llegada al recinto sagrado y oscuro donde, antes de someterse a la **muerte simbólica**, es decir, al golpe que le administrará el Prefecto, el colegial tiene que hacer sonar, arrodillado en un reclinatorio, la campanilla de la elevación, lo que nos hace pensar en un atenuado *bull-roarer*, previo a la **muerte simbólica** de los antiguos ritos. Pero, en este caso, y en contra de lo esperado, el golpe se convierte en caricia. Ésta es la primera prueba del poder absoluto que ejerce Nestor sobre Saint-Christophe, imponiéndose inexplicablemente a preceptores y alumnos. Nestor no lleva personalmente a cabo la acción salvadora –los Grandes Sacerdotes no se implican en rituales de trámite, únicamente los dirigen– sino un factotum que, en calidad de tal, escapa también a las reglas del internado.

Acabamos de asistir al primer encuentro de Tiffauges con la **muerte simbólica**, rodeada de una solemnidad ceremonial de la que no se ha escatimado rito ninguno. A partir de ella, Nestor cerrará el primer ciclo iniciático del futuro gigante que ya ocupa en la clase el lugar situado a la derecha de Nestor, deja de recibir castigos de sus superiores y es agasajado por sus compañeros. Su *status* ha variado radicalmente, se ha abierto para él una nueva vida.

Al igual que en los rituales arcaicos, el paso inmediato será el de poner al **neófito** en contacto con los relatos mágicos, no ya de una cosmogonía mítica, como en el caso de éstos, sino de una línea de **ancestros mítico/totémicos**, de los que los misteriosos colegiales se sienten herederos. El primero de estos relatos es *Le piège d'or*. En él aparece, por primera vez, el espacio mágico del **Canadá** –especie de paraíso abierto que se opone a la clausura del internado– que irá adquiriendo a lo largo de la

novela diferentes significados. El protagonista es un coloso salvaje y solitario, siempre rodeado por una jauría de lobos. Su imagen se identificará con la de Tiffauges, Ogro de Kaltenborn, y su jauría de perros. Por otro lado, el gigante canadiense tiene la particularidad de **aulnar**, nuestro héroe también lo hará, en su etapa de Neuilly, rememorando ritualmente el gesto de su ancestro totémico.

Gracias de nuevo al poderío de Nestor, recae sobre Tiffauges el privilegio de convertirse en **recitador**, con lo cual debe leer, durante la comida de sus compañeros, la vida de San Cristóbal, recogida en la *Leyenda áurea* de Santiago de Vorágine, donde se cuenta que el auxiliador, antes de convertirse en **crístóforo**, era un gigante cruel y pagano, llamado **Reprobatus**, muy aficionado a la carne humana. Su prolongación simbólica en Tiffauges es indiscutible. En él también convergen las funciones de **ogro** y **conductor** y a quien conducirá, en último lugar, será a Éphraïm, cuyo nombre significa **fructificación**. Cristo, en señal de agradecimiento, hace **fructificar** la vara de San Cristóbal.

Si ya encontramos en San Cristóbal el concepto de **foría**, en la anécdota de Albuquerque, que Tournier entresaca de los *Essais* de Montaigne, ésta llegará a su más positiva exaltación: el navegante se salva de un gran peligro subiendo sobre sus espaldas a un niño. La variación negativa de este mismo tema es la ya citada **foría del vacío**.

En los ritos iniciáticos, los Maestros ponen en contacto al **misto** con sus particulares mitologías y le hacen partícipe de sus ceremonias secretas. La **ceremonia secreta**, no en cuanto a su forma –en el transcurso de la misma le rodean otros compañeros– pero sí en cuanto a su fondo –su significado sólo le es revelado a Tiffauges–, se constituirá como la primera **epifanía del éxtasis fórico**. Nestor, cegado y con Abel Tiffauges cargado sobre sus espaldas, le descubre el placer de llevar a un niño: repetición ritual de las leyendas de San Cristóbal y Albuquerque, que el héroe renovará a lo largo de toda la obra aunque invertidas, puesto que de **portado** se convierte en **portador**, pronunciando siempre, a modo de oración, las palabras que pronunciara Nestor: *Je ne savais pas que porter un enfant fût une chose si belle*. Este ritual llegará a su punto culminante en la última página de *Le roi des aulnes* en la que el gigante, también cegado, carga a Éphraïm sobre sus espaldas.

Dotado ya de los **poderes** que le han sido transmitidos, Tiffauges, implicado en un consejo de disciplina, desea huir del castigo por medio de un providencial incendio en el internado. La realización de su voto no se hace esperar: el colegio arde y Nestor desaparece en el desastre. Tiffauges, veinte años

después, estará preparado para su **segundo grado de Iniciación**, con el que se integrará en la **Sociedad Secreta** de los **Gigantes fóricos**.

Dos circunstancias se unen en la vida del héroe para que rememore sus años de Iniciación en Saint-Christophe y descifre las enseñanzas de Nestor: el descubrimiento de su **escritura siniestra**, legado directo del pequeño taumaturgo, y su ruptura con Rachel, el único y efímero ser femenino de su universo personal. Ambas están profundamente relacionadas.

Rachel es judía y compara a su amante con un ogro. La ruptura con ella puede entenderse como una **prueba de ejecución**. Primero, encarna una expulsión del mundo de lo profano, representado aquí por el espacio de la mujer; en segundo lugar, nuestro héroe parece escapar del peligro que representa la feminidad negativa, ya que si Rachel le compara con un ogro, éste la compara con un lobo, imagen **teriomorfa** que nos lleva directamente al concepto de *vagina dentata*, tan arraigado en los rituales antiguos de **ejecución**, pertenecientes precisamente al segundo grado iniciático, y tan arraigado también en la misoginia de Michel Tiffauges concibe a la mujer como el órgano sexual del hombre. Nos enfrentamos al mito del Andrógino. El autor parece basarse en la variante del Adán Rabínico, y su evocación señala el punto de partida de la **foría** como vocación suprema del hombre; **foría** que reconstruye la esencia hermafrodita de la que Tiffauges se siente heredero. En ella queda automáticamente excluida la procreación y cimentada la Iniciación. La **foría** es el resultado de un singular camino iniciático, en el que se excluye a la mujer. Pero toda **preparación a la muerte** entraña necesariamente dolor físico o moral. Tiffauges siente la marcha de Rachel y, ya que considera a la mujer como el órgano sexual del hombre, no podemos dejar de leer en el hecho un proceso de castración.

Poco después, descubrirá su **escritura siniestra**, doblemente iniciática ya que en ella no sólo se **encarna** Nestor sino que también cumple una función de catarsis, indispensable en toda preparación a la muerte: Tiffauges vence su repugnancia natural a confesarse a sí mismo. La superación de esta prueba le lleva al **Conocimiento** por medio de una continua reflexión escrita que, en él, suscita la evocación de sus vivencias infantiles, y el análisis de sus experiencias de adulto. La victoria del héroe frente a estas dos pruebas asienta definitivamente su *status ogresco*; se verifican, en él, simultáneamente cambios físicos y psíquicos: se convierte en un gigante devorador de carne cruda que siente una especial fascinación por los niños. Vuelve a estar preparado para un nuevo enfrentamiento con la **muerte simbólica**.

Mientras tanto asiste a la misa del Jueves de Pasión y contempla aborto la **ceremonia del lavatorio** en la que el oficiante besa los pies a doce niños.

Estamos frente a la primera manifestación de la infancia –en la vida del adulto– que ya no le abandonará. Muy poco después, el gigantón experimenta su primer **éxtasis fórico** que entraña una doble **epifanía** de Tánatos.

El concepto de **éxtasis**, en sí mismo, expresa una relación estrecha con la muerte, al significar una suspensión de los sentidos y de toda actividad fisiológica: el momento del éxtasis separa al místico del universo material, lo que se cumplirá en Tiffauges, que se enfrenta a una muerte feliz, a una muerte en la voluptuosidad. Sin embargo, no podemos olvidar una presencia simbólica capital: el niño que provoca el éxtasis está herido y su sangre se derrama sobre la tierra. Ya Bachelard nos previno de que hay una poética de la sangre que es una poética del drama.

El aprendiz de brujo asimila esta experiencia a la de sus ancestros míticos: el Adán Rabínico, San Cristóbal y Alburquerque, sin pararse a pensar que nunca se derramó sangre en sus **apoteosis fóricas**. Poco después de este nuevo enfrentamiento con la muerte simbólica, observando una imagen de Atlas, el héroe lanzará su primera **profecía**. Parece haber adquirido el **Conocimiento**: *Quoi que je porte à l'avenir, de quelque fardeau précieux et sacré que mes épaules soient chargées et bénies, ma fin triomphale ce sera, si Dieu le veut, de marcher sur la terre avec posée sur ma nuque une étoile plus radieuse et plus dorée que celle des rois mages* (M. Tournier, 1975: 136). Una nueva vida se abre para el héroe. Asimilada la primera **experiencia fórica**, Tiffauges volverá ritualmente a ella. La primera ocasión que se le presenta le lleva a un cierto júbilo, pero no tiene la dimensión de **éxtasis fórico**, ni Tiffauges la define como tal: el niño que lleva sobre sus hombros no está herido, lo que nos confirma que, para que el éxtasis se realice en plenitud, la sangre resulta *conditio sine qua non*. Las nuevas experiencias certificarán esta afirmación.

El gigante profundiza en el conocimiento del universo de la infancia: estudia el censo de los habitantes de hasta doce años, espía sus juegos durante el recreo de los colegios, graba sus voces y no deja de fotografiarlos, entendiendo la fotografía como un acto de posesión. Mientras tanto, los oráculos se suceden reforzando el negro simbolismo de la sangre: todos anticipan su muerte. Una opresión en el pecho le provoca sueños que hablan de ahogados y de cieno, y presencia la ejecución del asesino Weidmann, que podría ser su hermano gemelo.

Tiffauges conoce bien el universo infantil masculino y se dispone a descubrir una *terra incognita*: las niñas. Se siente atraído inocentemente –¡Esta vez sí!– por la belleza pueril de Martine –nombre que en Normandía se le da a un demonio que bebe la sangre de sus víctimas–. Sin ningún motivo, ésta

le acusa de violación: último advenimiento de la feminidad negativa. El héroe no sólo borra a la mujer de su universo personal, sino que también borra a las niñas del universo de la infancia. Los límites han quedado bien definidos.

¿Si Nestor era dueño del destino y pudo librar a su discípulo de un castigo injusto mediante el incendio de Saint-Christophe, quién le niega ahora a Tiffauges que sean sus recién estrenados **poderes** quienes le libren del encarcelamiento, provocando nada menos que la segunda guerra mundial? Se cierra, de esta manera, el ciclo de su **Segunda Iniciación**. En la Tercera vamos a asistir a su **apoteosis fórica**.

Al estallar la guerra, el héroe comienza su **gran viaje iniciático** hacia el Este. Es trasladado a Alsacia y su misión en el ejército se ciñe al cuidado de las palomas mensajeras. Separado de su entorno infantil, pronto siente hacia estos animales una misma fascinación que, en este caso, tampoco está exenta de un referente erótico, lo que concuerda perfectamente con su tradición simbólica: son los preferidos de Afrodita y la poética del vuelo está estrechamente ligada a la voluptuosidad, mientras que en la tradición cristiana representan al Espíritu Santo, es decir, al Amor del Padre. Tiffauges se lanza a la búsqueda febril de estos alados objetos del deseo, especialmente atraído por los que sus dueños esconden a la requisitoria del ejército, lo que le lleva a apropiarse de dos raros ejemplares de color rojo, otro de color blanco y, por fin, de un pichón negro que descubre medio muerto en una de sus rapiñas –**prolepsis** simbólica que identificará, en la parte final de la novela, a estas aves con los gemelos pelirrojos, Haro y Haño, con el albino Lothar y con el moreno Ephraïm, así como con sus respectivos destinos–. Esta insistencia en los tres colores, que se repiten obsesivamente ya hasta el final de la obra, nos obliga a recurrir a la simbología cromática de la Alquimia.

Tres fases fundamentales determinan el proceso de la Gran Obra: la **nigredo**, estadio inicial que representa la muerte, la disolución de los elementos, fase negra que se asimila simbólicamente a la noche. La **albedo**, estadio de coagulación, asimilada al renacimiento, fase blanca, unida al alba. La **rubedo**, meta del **Opus Magnum** por la que se llega a la Piedra Filosofal, fase roja, asociada simbólicamente a la apoteosis solar. Si trasladamos estos tres colores a las palomas favoritas de Tiffauges, nos encontramos con una inversión del proceso alquímico: aparecen, primero, los pichones rojos, en segundo lugar, el blanco, y, por fin, el negro, inversión maligna que determinará un final trágico, no sólo en lo concerniente a este episodio, sino también en lo que tiene de premonición, cuando las palomas se conviertan en niños.

En el tratado de Alquimia de Huginus A Barmâ, traducido por René Alleau, encontramos la siguiente advertencia: *Prenez garde à l'ordre dans lequel paraîtront les couleurs critiques, que l'une ne devance pas l'autre, et que chacune d'elles se présente à son tour* (Alleau, 1953: 198). Las palomas rojas y la blanca acabarán ensartadas en un asador mientras Tiffauges libera a la paloma negra, desatando el poder de la destrucción. Este hecho puede ser leído como una prueba de **preparación a la muerte** que primero le enfrenta con el dolor de la pérdida y finalmente, dando a este acto toda la dimensión de una ceremonia sagrada, le hace **comulgar** con la carne de sus animales.

Inmediatamente Tiffauges es hecho prisionero por el ejército alemán, no sin una íntima satisfacción: *Il savait que sa vérité était à l'Est*. Traspasando la frontera del Rin, inaugura la etapa definitiva de su existencia. Alemania, el país de las esencias puras, y especialmente Prusia en su extremo más oriental, se le ofrece como el lugar sagrado de toda **Revelación**.

Nuestro héroe descubre el mítico **Canadá** del que le hablara Nestor, pero el presunto descifrador de signos sigue sin descifrar: el paraíso encontrado rebosa presencias inquietantes. La primera es el **alce ciego**, epifanía de un monstruo tenebroso, lugar común de los rituales iniciáticos, pero que en *Le roi des aulnes* no viene, como en ellos, determinada por un enfrentamiento en lucha singular con el héroe. Se trata, más bien, de una advertencia en el mismo nombre del animal –*Unhold*, que en alemán significa *demonio, espíritu maligno, ogro*– y en su ceguera, que refuerza, en la simbólica tradicional, el campo significante del mal.

Este aviso prelude la exhumación del cadáver del **Hombre de las turberas**, al que, en honor a Goethe, se conocerá como *le roi des aulnes*. El cadáver, con una antigüedad de dos mil años, pero en perfecto estado de conservación, vuelve a ser la exacta réplica de Abel Tiffauges que, así, se enfrenta a su última muerte simbólica. La del presunto rey germánico se pone en relación con un rito sagrado, mientras que los antropólogos se plantean el interrogante de la aparición de una estrella de seis puntas en la cinta que rodea su cabeza. Como en el mito de Don Juan, el **gigante fórico** asiste, detalle por detalle, a su propia muerte en la muerte inmemorial del Rey de los Alisos.

Esta última prueba abrirá la entrada de la **Sociedad de los Ogres** a Abel Tiffauges, sociedad representada, en su dimensión más negativa –de la que el héroe cree huir en todo momento pero en la que irá cayendo–, por el nazismo que le pone al servicio del Ogro de Rominten: Goering, mientras se va adentrando en el espacio feérico de la Prusia Oriental, donde la simbología zoomorfa tendrá una importancia determinante.

Dos especies reinan en la reserva de Rominten: toros primitivos –*urochs*– y ciervos. Los primeros representan la vertiente maléfica del bestiario lunar –acompañan a dioses terribles como Urano o Kali– y su color negro refuerza la significación negativa; los ciervos, en cambio, forman universalmente parte de los bestiarios sagrados, en Occidente del Crístico. En su nuevo destino Tiffauges asistirá al sacrificio masivo de ciervos mientras que los *urochs* vivirán en libertad.

Se va cumpliendo formalmente el camino iniciático del héroe, aunque cada vez se aleje más de un contacto con las realidades sagradas. Pese a los continuos avisos de un universo simbólico/oracular, Tiffauges se adentra en un reino de tinieblas. A la imagen del Ogro de Rominten sucede la del Ogro de Rastembourg que no se dedica, como el anterior, a la ciencia coprológica o a la caza del ciervo. A éste –Adolph Hitler– se le entrega un millón de niños, carne de cañón para sus Nápolas, cada año, como regalo de aniversario.

Antes de alcanzar la meta de su viaje, Prusia ofrece a Tiffauges un nuevo compañero: un enorme caballo negro y castrado. El caballo es el rey del bestiario infernal, la montura de Hades y Poseidón, de Brimo, de Arimán, de la peste, la guerra, el hambre y la muerte; a sus lomos, el gigante llega a Kaltenborn.

Estamos frente al tercer y último renacimiento del héroe. Prusia Oriental, como un círculo mágico, se va cerrando en torno a Tiffauges: de las llanuras de su particular **Canadá** a la reserva de Rominten, hasta llegar a la clausura del castillo rojo y negro de Kaltenborn. A sus pies, una aldea: *Schlangenfluss*, que significa **vellón de serpiente**.

Serpiente, rojo, negro... Animal y colores emblemáticos que parecen señalar hacia una precisa dirección: la demoníaca, aunque Tiffauges crea haber encontrado la meta feliz de su largo deambular. Ahora se ve rodeado de un ejército de niños a los que tiene que llenar de ternura, sanar y alimentar. ¿No alimentan los ogros malos de los cuentos a los niños, antes de devorarlos?

Tiffauges, como todo neófito, ha cambiado de nombre, ahora es *Herr von Tiefauge* lo que significa **mirada profunda**.

A galope de su caballo –*Barbe-bleue*– y rodeado por una jauría de perros negros, se dedica a *abastecer* de niños, a los que rapta, la Nápolá. Recordemos a los gemelos pelirrojos y al niño albino y quedémonos, un momento, en el cromatismo alquímico. El antiguo estandarte imperial prusiano: negro, blanco y rojo, se invierte al convertirse en la bandera nazi: roja, blanca y negra. Lo que no le pasa desapercibido al conde de Kaltenborn, auténtico **descifrador de signos** que, antes de desaparecer, lanzará un orácu-

lo definitivo otorgando a Tiffauges el escudo de armas de un ogro: *D'argent à trois pages de gueule dressés en pal, au chef de sable*, lo que significa: **tres pajes rojos sobre fondo blanco y cielo negro**. Según las enseñanzas del aristócrata prusiano, las figuras de seres vivos están siempre asociadas, en heráldica, al concepto de sacrificio. Los tres pajes del escudo, situados en el **palo** —en su centro—, son los tres niños arios **empalados** en el apocalipsis de Kaltenborn.

Antes de llegar este momento, Tiffauges saborea **eufórico** los placeres que le proporciona la fortaleza, de los más inocentes a la necrofilia, punto culminante de su apoteosis fórica con la que cierra la última fase de un proceso iniciático de **tercer grado**, pero mal entendido desde su inicio, con lo cual, en vez de llegar a la **Iluminación** y a la **Inmortalidad**, se precipita en un abismo de tinieblas y de muerte. El héroe ha confundido los ámbitos de lo **sagrado** con los de lo **sacrílego** envuelto, sin ser consciente de ello, en la **Nigredo** del nazismo. Pero falta el epílogo.

Tiffauges descubre a Éphraïm, un niño judío escapado de Auschwitz y medio muerto. Ejerciendo la vertiente positiva de su **vocación**, le devuelve a la vida, escondiéndolo en dependencias deshabitadas de la Nápolá. El pequeño le revela todos los horrores nazis que confirman el prisma sacrílego de lo que el héroe, hasta el momento, ha creído sagrado. En la noche del *15 Nissan*, la Pascua Judía que conmemora la liberación de Israel del yugo egipcio, Tiffauges huye de la Nápolá cargando sobre sus espaldas a Éphraïm en el transcurso del bombardeo soviético al que es sometido Kaltenborn. A sus pies van cayendo, como antaño en Egipto, los primogénitos arios; poco antes las aguas del castillo habían tomado el color de la sangre. El gigante descubre a Haro, Haïo y Lothar, empalados en las espadas teutonas de Kaltenborn, formando un pueril gólgota en el que la figura del albino destaca bajo rasgos idénticos a los del Cristo Apocalíptico de San Juan. Tiffauges, ciego, se hunde en el cieno bajo el, repentinamente enorme, peso de Éphraïm. El pantano está rodeado de Alisos negros: el árbol maléfico de las aguas muertas. Al levantar, por última vez, la vista hacia el niño, descubre una estrella de oro de seis puntas girando en un cielo negro.

Vayamos a las conclusiones.

Volviendo a la teoría de la Iniciación, Simone Vierne establece una muy pertinente correspondencia entre ésta y **las estructuras antropológicas del imaginario** propuestas por Gilbert Durand. Antes de empezar su camino iniciático, el **misto** se encuentra en un estadio **místico** de caos indiferenciado. La **preparación a la muerte** está dominada por rituales de separación y lucha que pertenecen a las **estructuras heroicas del régimen diurno**. Las

imágenes de viaje y de encierro, en relación con la **muerte simbólica**, se centrarán, a su vez, en las **estructuras místicas del régimen nocturno**; mientras que la meta definitiva del **renacimiento** pertenecerá a las **estructuras sintéticas** de este mismo **régimen**. ¿Cuáles son las **estructuras del imaginario** que predominan en *Le roi des aulnes* y a qué dinámica se sujetan?

El primer ciclo iniciático de Abel Tiffauges desarrolla un estadio de caos perteneciente a las **estructuras místicas**. Pero lo extraordinario es que, a todo lo largo del proceso, no se establezca la progresión estructural propia de los ritos clásicos. Aquí, todas las pruebas se suavizan, se minimizan hasta lo ridículo: la suprema, el instante temido del *colaphus*, se convierte en caricia de un factotum de Nestor. Es el primer signo de la **eufemización** que desarrollan las estructuras místicas en esta obra y que se verá reforzado por la *densa simbología coprológica que presenta Nestor, y por las imágenes erótico/regresivas de sexualidad preadulta que enmarcan el ciclo*. Sin embargo, en cuanto a sus últimos resultados, esta primera etapa cumple la meta de la **Iniciación Tribal** clásica: poner al neófito en contacto con los relatos sacros de sus particulares mitologías que cuentan las hazañas de sus ancestros totémicos. Tanto el segundo como el tercer ciclo de Iniciación de Tiffauges –la casi totalidad del relato– están dominados por las **estructuras sintéticas** de la imagen. Con ellas llegamos a un evidente caso transparente de **armonización de contrarios**: un oscuro mecánico que se considera el **alma universal** y, a la vez, un ogro bueno que procede del andrógino primordial, que está físicamente constituido como un hombre y que desarrolla una vocación maternal, mientras en él se funden dos personalidades, una terrestre y una cósmica, y se define como el hombre de la alegría y de la pena.

La concreción máxima de esta continua *coincidentia oppositorum* viene de la mano de la **foría**, que reúne los mitos antagónicos de San Cristóbal y del Rey de los Alisos. Tiffauges carga sobre sus grandes espaldas a niños, les cura de sus heridas, les cuida en Kaltenborn, pero también les rapta, les lleva a la muerte y se complace en su sangre. La agotadora presencia de esta ingente armonización de contrarios es la base tanto temática como mítica de la novela. Por lo tanto, la ausencia de progresión estructural se pone también en evidencia a lo largo de los últimos grados de Iniciación de Tiffauges, contraviniendo las reglas clásicas. ¿Hay Iniciación? Sí, pero **fallida**, lo que cierra al héroe las puertas de la inmortalidad y la plenitud.

Es, tan sólo, en las treinta últimas páginas cuando se manifiesta un cambio radical, con el advenimiento del **régimen diurno de la imagen**. Gracias a Éphraïm, el bien y el mal quedan perfectamente delimitados y Tiffauges puede acceder a la única prueba heroica que se le presenta a lo largo de la

obra: carga sus espaldas con el niño y se enfrenta al **monstruo** del nazismo en la persona de un S.S.; pero la figura del Rey de los Alisos determina su destino y muere, como él, enterrado en el cieno, si bien la estrella áurea que ve puede presagiar, como en la Obra Magna, la obtención del Oro de los Filósofos. Así, volveríamos a situarnos en las **estructuras sintéticas** y, con ellas, en la *Aeterna Renovatio*. Estamos, una vez más, ante el concepto de **Inversión** que domina la obra, incluso en lo que se refiere a la inversión de estructuras del imaginario en un proceso iniciático. El héroe, que desde la primera página aduce su condición de inmortal, perece en el fango mientras que los verdaderos Iniciados nacen del fango a la inmortalidad.

No serán la alquímica y la iniciática las únicas regresiones –progresiones inversas– crípticas en *Le roi des aulnes*, hasta él llegan los ecos milenaristas de Joaquim da Fiore que divide la historia de la humanidad en tres imperios: el del Padre, representado por el Antiguo Testamento; el del Hijo, desarrollado en el Nuevo Testamento y el del Espíritu Santo, el del Evangelio Eterno que reunirá a judíos y cristianos. Si repasamos el bestiario que se establece en la obra, no podemos dejar de reseñar presencias simbólicas que apuntan hacia esta dirección. En primer lugar, aparecen las palomas, representación en la iconografía cristiana del Espíritu Santo; a esta fauna simbólica se unen después los ciervos, una clara imagen crística; finalmente Tiffauges es llamado *Behemot* por Éphraïm, nombre que procede del Antiguo Testamento y, más concretamente, del *Libro de Job*, en una nueva inversión/regresión que sigue reforzando el camino erróneo que toma Abel Tiffauges. La aparición de Éphraïm provoca en el héroe una repentina toma de conciencia de la **nigredo**, de la muerte, de la **ira de Yahvé** que hasta entonces le ha envuelto y surge el último tipo de inversión: la **conversión** que cierra la obra. Ésta acarreará toda una reconstrucción de valores. En las imágenes que convierten el agua en sangre y acaban con los primogénitos arios, volvemos al Antiguo Testamento; el Nuevo se encarnará en la visión del Cristo Apocalíptico, mientras que bajo el signo de la estrella se reúnen un judío y un cristiano.

¿Pero podemos conocer el destino de Éphraïm?

Poco después de la exhumación del cadáver milenarista del **Hombre de las Turberas** se descubre otro cuerpo; no se sabe si es el de una mujer o el de un niño, pero se ha conservado en él un gorro *formé de trois pièces de tissu grossièrement cousues*. Tiffauges no duda de que se trata de un niño y lo llama *el pequeño prisionero*. Cuando Éphraïm aparezca, por primera vez, en el texto le describirá como: *un enfant coiffé d'un bonnet fait de trois pièces de feutre cousues ensemble* y se trata de un auténtico prisionero evadido. En

conclusión: el hombre y el niño mueren a causa de un proceso iniciático **pervertido** por una serie interminable de **inversiones maléficas**.

Nos queda la **estrella**. De la **nigredo** parece surgir la **Piedra de los Filósofos** que, en los viejos tratados de Alquimia, se representa como una brillante **estrella de seis puntas**, pero, a poco que se haya escarbado en los arcanos, se sabe que las etapas de la Obra tienen que seguir un riguroso orden: de la **nigredo** nunca se pasa a la **Culminación**.

¿No nos estaremos olvidando de un **héroe fórico**, también obra maestra de Yahvé –como Behémot–, al que El Eterno impone el nombre de **Portador de Luz**, que en las láminas del Tarot aparece con una estrella en la frente que, según algunas tradiciones, se desprendió en su caída a los abismos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * ALLEAU, R. (1953): *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*. París: Minuit.
- * DURAND, G. (1979): *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. París: Berg International.
- * TOURNIER, M. (1975): *Le roi des aulnes*. París: Gallimard.
- * VIERNE, S. (1973): *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses Univ.