

Écfrasis, erotismo y fin de siglo: Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau

OTTMAR ETTE

*Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Alemania) /
Humboldt Center for Transdisciplinary Studies, Changsha (China)
ette@bbaw.de*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.

<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p223-241> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, el protagonista Jean des Esseintes realiza un camino hacia el interior: se encierra formalmente en su casa y restringe el arte a un interior en su defensa contra el exterior, el mundo de los negocios de una burguesía capitalista orientada hacia la utilidad y el valor de uso. En estos espacios interiores, diferentes mundos, diferentes artes, diferentes experiencias, sensaciones y percepciones sensoriales se superponen y entran en contacto entre sí, potenciando conjuntamente sus efectos y estableciendo un mundo de sinestesia artística. A través de “L’Apparition” de Gustave Moreau de 1876 analizaremos cómo Huysmans nos presenta un espectáculo pirotécnico de écfrasis, es decir, de transposición literaria de textos icónicos al lenguaje (escrito) con sutileza.

Palabras clave: Joris-Karl Huysmans; Gustave Moreau; écfrasis; erotismo; fin de siglo.

Ecphrasis, Eroticism and *Fin de siècle*: Joris-Karl Huysmans and Gustave Moreau

Abstract: In Joris-Karl Huysmans’ *À rebours* (1884), the protagonist Jean des Esseintes takes a path inwards: he formally locks himself up in his house and restricts art to an interior in his defence against the outside, the business world of a capitalist bourgeoisie oriented towards utility and use value. In these interior spaces, different worlds, different arts, different experiences, sensations and sensory perceptions overlap and come into contact with each other, jointly enhance their effects and establish a world of artistic synaesthesia. Through Gustave Moreau’s “L’Apparition” from 1876, we will analyse how Huysmans presents us with a pyrotechnic spectacle of ekphrasis, i.e. the literary transposition of iconic texts into (written) language with subtlety.

Keywords: Joris-Karl Huysmans; Gustave Moreau; Ecphrasis; Eroticism; *Fin de siècle*.

Un desvío del naturalismo

Desde su publicación en 1884, la novela *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) se convirtió muy pronto en la llamada “biblia de la decadencia” y en un libro de culto¹, que encontró una recepción creativa en América Latina casi de inmediato, por ejemplo, en la novela de José Martí *Amistad funesta o Lucía Jerez*, publicada el mismo año. La obra narrativa de

¹ Véase el todavía útil estudio sobre Huysmans en el contexto del *fin de siècle* de Hans Hinterhäuser (1980); sobre el posicionamiento de Huysmans en el ámbito literario o artístico, véase también el artículo de Joseph Jurt (1984).

Huysmans sigue teniendo hoy un considerable poder explosivo. Quizá por ello un autor como Michel Houellebecq eligió como protagonista de su controvertida novela *Soumission* (2015) a un literato desprovisto de todo valor y convicción que escribió una tesis doctoral titulada *À rebours dans le XXIe siècle*.

Como es bien sabido, la novela refleja el esfuerzo de Huysmans por tomar distancia de su maestro Émile Zola en el sentido de Harold Bloom (1973). Precisamente, en la sección inicial de la novela, el naturalismo desaparece bajo el paratexto de apertura, y con él la forma de narrar de Zola. Se trata, en definitiva, de una literatura naturalista, aún comprometida con la estética de Zola, en la que la familiaridad y el apego al naturalismo aparecen parodiados. En la primera página de la novela, que comienza con el retrato de un castillo que el propio autor visitó personalmente en varias oportunidades, nos encontramos ante una historia familiar del tipo que suele presentarse al principio de las novelas naturalistas. Allí, Huysmans demuestra su maestría para describir, con la ayuda de unas pocas pinceladas y recurriendo a unos pocos detalles, una familia irremediamente condenada a la extinción y a la ruina, una temática reconocible en la obra de Zola. Se trata de una rápida descripción de la familia des Esseintes que comienza en los tiempos heroicos de la nobleza feudal de Île-de-France y culmina con Jean, el duque Floressas des Esseintes, último vástago de una familia ampliamente ramificada pero finalmente extinguida. A la edad de diecisiete años, como sabremos un poco más tarde, este ya tenía su herencia, pues había perdido primero a su madre, que murió de agotamiento, y después a su padre, que enfermó de una vaga dolencia y pronto falleció. Y Jean iba a seguir siendo el último de su linaje, pues no iba a engendrar a otro des Esseintes.

La ausencia de función procreativa en des Esseintes reside en su agotamiento, que se produce porque ha activado una gran variedad de sentidos y percepciones sensoriales y necesita constantemente estímulos aún más fuertes. Así, pronto las amantes habituales ya no son suficientes para el joven, quien exige placeres cada vez más sofisticados y refinados, por ejemplo, la gimnasia acrobática y los juegos de aquellas mujeres que lo inician en los últimos secretos del amor carnal. Pero en el caso de Jean, la carne se debilita a pesar de toda la excitación: se apodera de él una impotencia amenazadora, que no puede remediarse ni siquiera con estímulos cada vez más fuertes.

La degeneración fatal aparece en las primeras frases de la novela. Desde la primera página, el lector ingenuo puede inferir un esquema básico de novela naturalista. Sin embargo, el texto escenifica una relación muy ambivalente con el naturalismo, aunque posteriormente siga ocupándose de otros factores determinantes como la raza, el medio y el momento histórico. Al mismo tiempo, queda claro que en el último vástago de esta familia condenada al fracaso —que, al final, contribuyó casi deliberadamente a este proceso y lo aceleró mediante su política matrimonial— el antepasado más antiguo vuelve a hacerse visible: *La boucle est bouclée*. El ciclo de la familia se completa. No es de extrañar, pues, que al final el personaje solo pueda encomendarse a la salvación de Dios.

Desde un principio, nos encontramos en un ambiente de fin de los tiempos, una historia que ha llegado a su fin, que ahora se desarrolla ritualmente ante nuestros ojos con el último testimonio de la familia. Si en un comienzo el texto muestra deliberadamente una base naturalista, poco después el paratexto de apertura *se desviará* y tomará un camino completamente distinto que es necesario analizar en cuanto a las relaciones iconotextuales entre imagen y texto.

Un arte de espacios interiores

Como consecuencia del declive de su familia y el del suyo propio, des Esseintes se encierra en su tiempo parisino, creando un lugar de evasión que va a dedicar por entero a la estética y a las bellas artes, pasadas y presentes. Es decir, crea su propia arca. Más tarde, en el primer capítulo de la novela, la ruptura con el naturalismo de Zola se hará más evidente hasta volverse irreversible. Bajo el signo de Charles Baudelaire, a quien Huysmans admira sin reservas, las fuerzas productivas se escenifican en un espacio literario de movimiento cuidadosamente construido que nos lleva del hastío del Romanticismo y del *spleen* de mediados de siglo hasta la figura del *dandy*, cuya gran encarnación finisecular es indiscutiblemente des Esseintes.

El aislamiento social del protagonista, con su glorificación de todo lo estético, se dirige contra una burguesía orientada hacia el dinero para la cual los valores culturales —la literatura y el arte— han quedado completamente relegados a un segundo plano, no menos que la propia religión, que hacía tiempo se había degradado a un asunto privado y de segundo orden dentro de una sociedad secularizada. La modernización social va de la mano de la secularización y de la pérdida de valores trascendentales contra los que ahora se intenta establecer un nuevo canon de valores estéticos. En una sociedad burguesa que todo lo profana, la estética ocupa el lugar de la religión, que ya no puede experimentarse como una totalidad trascendente.

El camino de des Esseintes en *À rebours* es un camino hacia el interior. Des Esseintes se encierra formalmente en su casa, restringe el arte a un interior en su defensa contra el exterior, pero moldea aún más este interior para poder separarlo del exterior, que es el mundo de los negocios de una burguesía capitalista orientada hacia la utilidad y el valor de uso. El *fin de siècle* es —no solo en el ámbito de la literatura— siempre una época interior, del *intérieur*, que quiere delimitar y excluir, pero al mismo tiempo crear; crear un contramundo opuesto al mundo mercantil burgués. *Amistad funesta*, la única novela de José Martí, demuestra hasta qué punto este mundo interior lo cautivó.

Los espacios interiores son también el ámbito en el que diferentes mundos, diferentes artes, diferentes experiencias, sensaciones y percepciones sensoriales se superponen y entran en contacto entre sí, potenciando sus efectos y estableciendo un mundo de sinestesia artística que se esfuerza por combinar la artificialidad con el diseño artístico. Al mismo tiempo, la sinestesia significa tender puentes entre las distintas artes, traspasándolas en algunos casos para crear nuevas obras de arte, incluso obras de arte totales.

Des Esseintes también intenta coordinar y relacionar las percepciones sensoriales individuales entre sí, para conseguir efectos comunes y lograr una interacción de colores y música, de literatura y cuadros, de olores, piedras preciosas, flores y capullos, que produzca efectos completamente nuevos y originales a través de la composición. La literatura en particular —y des Esseintes se dedica especialmente a la literatura latina postantigua— se ajusta a estas interacciones sinestésicas por el diseño de sus estanterías. Se erige así en una obra de arte total en la que se crea un espacio interior magníficamente diseñado en virtud de la lectura.

Sin embargo, se atribuye una función y un significado muy especiales a un pequeño invento de des Esseintes que aparece en el cuarto capítulo y que el *dandy* denomina *orgue à bouche*.

Este reúne las más diversas percepciones sensoriales en el interior de la boca y crea esa abrumadora experiencia sensual que está en el corazón de toda la estética *fin de siècle*.

Antes de adentrarnos en el reino de la *écfrasis*, conviene entonces reafirmar que el arte *fin de siècle* es, por regla general, un arte de espacios interiores, de reclusión espacial, de separación de la naturaleza en un reino interior, de artificialidad, imitación, aislamiento y autolegislación. La naturaleza es combatida con vehemencia; su reino queda, por así decirlo, excluido. Solo se abre paso en el repertorio de los espacios interiores de forma multidestilada, transformada en placeres del paladar y de los sentidos, transpuesta al arte en sus diversas expresiones artísticas.

Una escritura intermedial

En el quinto capítulo llegamos a una escena que sin duda ocupa un lugar central de *À rebours*. Se trata de la confrontación con la pintura de Odilon Redon y, aún más, con la de Gustave Moreau, que había impresionado profundamente a des Esseintes (y por supuesto al propio Huysmans). Justo al comienzo del capítulo, el todavía joven noble francés se pierde en una ensoñación sobre esos dos cuadros, que posteriormente intenta retratar en términos literarios en una *écfrasis* completamente magistral. Dado que este quinto capítulo es uno de los puntos culminantes y, en el plano teórico, uno de los pasajes más interesantes del libro, citaremos extensamente esta obra maestra de la *écfrasis*:

Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau. Il avait acquis ses deux chefs-d'œuvre et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu.

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissantes de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux. La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge ; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine.

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que les yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône ; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes. La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Concentrée, les yeux fixes semblables à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange.

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes (Huysmans, 1977a: 67)².

En esta cita del comienzo del capítulo cinco, Huysmans nos presenta un espectáculo pirotécnico de écfrasis, de sutil transposición literaria de textos icónicos al lenguaje escrito. En el cuadro de Gustave Moreau, las puntas de los pechos de la bella Salomé no son ciertamente reconocibles. La transferencia ecfrástica transforma la imagen estática en una narración en movimiento sobre todo cuando se describe la elevación de la punta de los pechos de Salomé, que el espectador del cuadro no puede percibir realmente y, desde luego, no puede captar como un movimiento corporal ni sensual. El narrador nos cuenta que des Esseintes se llevó el cuadro a su casa de Fontenay-aux-Roses. Allí, junto con otras obras maestras, entre ellas algunos cuadros de El Greco —otro de los grandes pintores que celebraron el *fin de siècle*, no solo en España—, cuelga en el interior de las habitaciones y de los salones de tal manera que pasa a ambientar el interior de su vivienda. El efecto es intenso: la luz del exterior penetra en este retrato de la Salomé danzante desde las altas cúpulas del cuadro hasta el interior cerrado en el que habita des Esseintes. Sin embargo, des Esseintes, como deja claro la pequeña frase del principio, es un coleccionista de arte. Por lo tanto su colección, altamente exquisita, transforma la casa de Fontenay en un museo.

Des Esseintes no solo colecciona una gran variedad de cuadros, sino también otros objetos artísticos que selecciona con mucho cuidado. La del museo —y también la del *musée imaginaire*— es una figura central de la literatura de principios de siglo. También esto —es decir, colección y museo— es en general un fenómeno naturalmente ligado a interiores suntuosamente diseñados.

² “Entre todos los artistas en que pensó había uno que llegaba a entusiasmarlo: se trataba de Gustave Moreau. Había comprado las dos obras maestras de Moreau y, noche tras noche, se detenía a soñar frente a una de ellas, la representación de Salomé. Este cuadro mostraba un trono equiparable al altar mayor de una catedral, erguido bajo un techo abovedado —un techo cruzado por incontables arcos que salían de columnas macizas, casi románicas, revestidas de ladrillo policromo, incrustadas de mosaico, adornadas de lapislázuli y sardónix— en un palacio que semejaba una basílica construida en un estilo a medias musulmán, a medias bizantino. En el centro del tabernáculo ubicado sobre el altar, al que se llegaba por unos escalones en receso en forma de semicírculo, se encontraba sentado el Tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. Su cara era amarilla y apergaminada, surcada de arrugas, marcada por los años; su larga barba flotaba como una blanca nube sobre las enjoradas estrellas que tachonaban el manto guarnecido de oro que moldeaba su pecho. En torno de esta escultural figura inmóvil, congelada como un dios hindú en una postura hierática, se quemaba incienso que expelía nubes de vapor, a través de las cuales las ígneas gemas engastadas en los costados del trono destellaban como ojos fosforescentes de animales salvajes. Las nubes se remontaban más y más, en remolinos bajo las arcadas del techo, donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los grandes rayos de sol que caían oblicuamente de las cúpulas. En medio del pesado aroma de estos perfumes, en la atmósfera sobrecalentada de la basílica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, el brazo izquierdo extendido en un gesto imperioso, el derecho encogido, sosteniendo un gran capullo de loto junto a su rostro, mientras una mujer en cuclillas tañe las cuerdas de una guitarra. Con una expresión concentrada, solemne, casi augusta en el rostro, comienza la danza lasciva que ha de despertar los sentidos adormecidos del decrépito Herodes; sus pechos se agitan y se endurecen los pezones al contacto de sus collares que giran; las sartas de brillantes relucen contra su carne húmeda; sus brazaletes, cinturones y anillos lanzan chispas de fuego; y a través de su túnica triunfal, bordada con perlas, adornada con plata, con franjas de oro, la enjorada coraza, cada una de cuyas cadenas es una piedra preciosa, parece estar en llamas con pequeñas serpientes de fuego, en enjambre sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como suntuosos insectos de élitros deslumbrantes, moteados de carmín, jaspeados de amarillo pálido, jaspeados de azul acero, rayados de verde pavón. Con los ojos fijos, con la mirada concentrada del sonámbulo, ella no ve al Tetrarca, que allí está sentado y tembloroso, ni a su madre, la feroz Herodías, quien vigila cada uno de sus movimientos, ni al hermafrodita o eunuco que se yergue, sable en mano, al pie del trono, criatura aterradora, velada hasta los ojos y de ubres sin sexo que penden como calabazas bajo su túnica de franjas anaranjadas. La personalidad de Salomé, figura de cautivante fascinación para artistas y poetas, lo atormentaba desde hacía años” (Huysmans, 1977b: 119-121).

La *écfrasis* se refiere a un cuadro de 1876 que es para Huysmans, por lo tanto, un ejemplo de arte contemporáneo (ver Imagen 1). La pintura capta el momento mismo en el que comienza el baile de Salomé, la transición de la inmovilidad al movimiento. Basándose en la historia bíblica, que des Esseintes también traza leyendo pasajes del Evangelio de Mateo, el narrador identifica los diversos diseños que permanecen más o menos en segundo plano, pero que son bañados temporalmente por la luz literaria. Estos diseños están casi entretejidos en la arquitectura sensual que se despliega inicialmente en detalle en la *écfrasis*. Con su estructura de múltiples capas, arcos y arquitrabes que apenas dejan pasar la luz directamente, el *intérieur* emerge vívidamente.

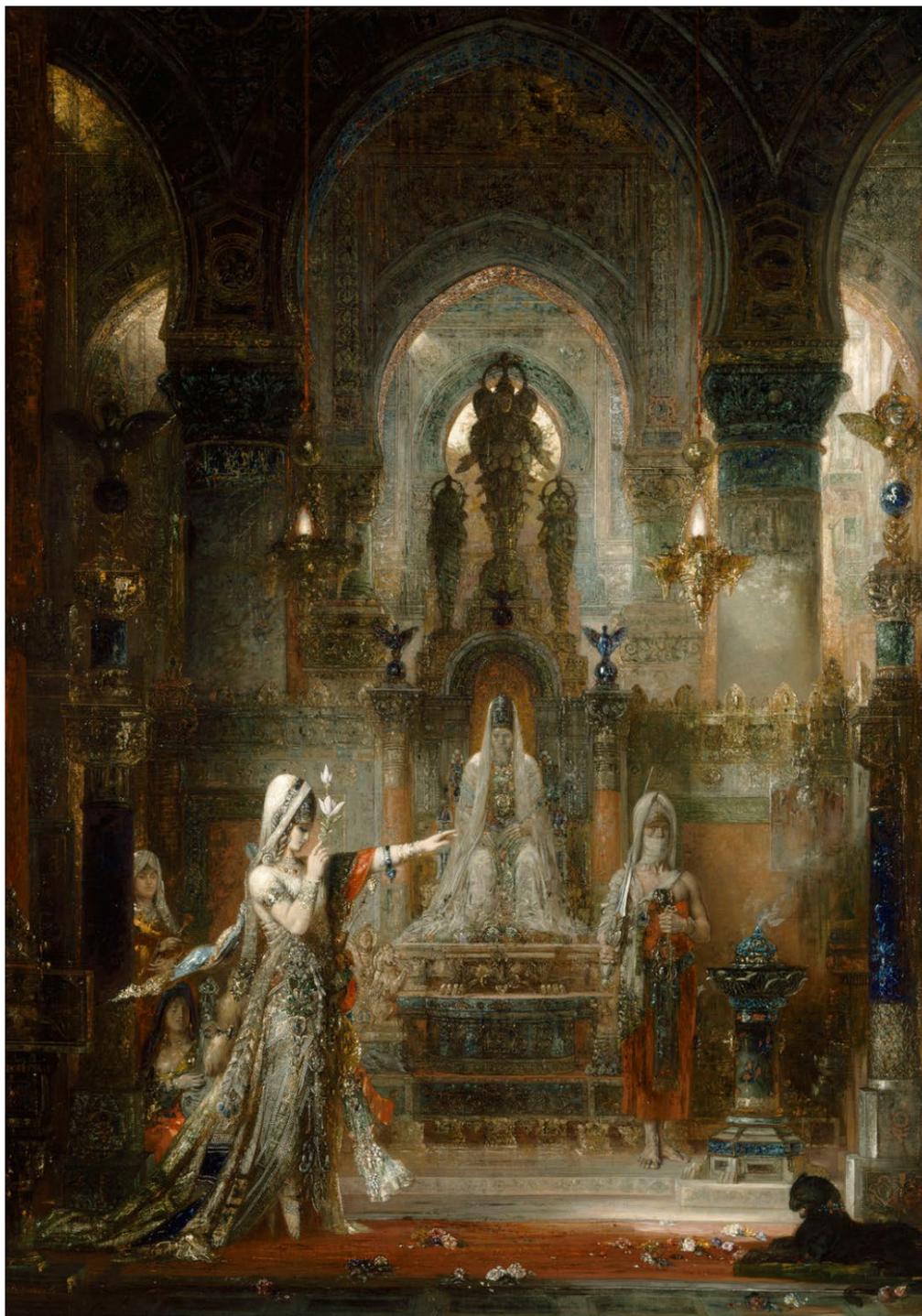


Imagen 1. *Salomé dansant devant Hérode* (Moreau, 1876). Primera *écfrasis* de Huysmans.

Todo enfatiza el mundo interior aunque haya luz suficiente para iluminar la escena principal *real*. Todo parece tremendamente simbólico y cargado de erotismo, enigmático y lleno de significados sexuales secretos, por lo que la corporeidad de la excitante Salomé se derrama, por así decirlo, sobre el lector a través del tiempo presente del texto de Huysmans.

El cuadro de Gustave Moreau exhibe una percepción casi simultánea, una especie de recorrido abierto y multidireccional, una oscilación constante entre la totalidad y los detalles individuales, mientras que el lenguaje del escritor busca poner en movimiento todas las partes de la descripción para poder implicar al lector en una secuencia de impresiones individuales. Aquí, la percepción deviene necesariamente lineal y, sobre todo, sucesiva. Insta a la narración. Joris-Karl Huysmans le otorga a esto un espacio bastante importante.

Gustave Moreau fue sin duda uno de esos artistas a los que el *fin de siècle* valoró por primera vez sin que, por supuesto, pudiera liberarlo de su lugar de artista marginal³. Con todo, sigue siendo considerado el maestro del simbolismo francés en pintura. A partir de temas mitológicos o bíblicos, supo representar la belleza femenina en refinadas puestas en escena caracterizadas por su carga simbólica y, no pocas veces, erótica, como puede apreciarse en el ejemplo de esta primera Salomé. Además, puede considerarse sin duda el pintor que de forma más convincente consiguió introducir en sus cuadros los materiales más refinados —las piedras preciosas, las refracciones de la luz, los colores de la piel— y evocar la sinestesia que tanto gustaba a la sensualidad de los *fin de siècle* europeos y no europeos. El pintor francés se hizo un nombre no solo por sus nuevas interpretaciones de la mitología, en la medida en que daba un nuevo giro a viejos materiales familiares, siendo un maestro de lo que podemos llamar, con Hans Blumenberg (1979), *el trabajo sobre el mito*. En esta interpretación de Moreau, ya no es Herodías, la madre de la bella Salomé, la que hace caer la cabeza de Juan el Bautista a través de su hija, sino que es la propia Salomé la que entra literalmente en acción en esta ingeniosa representación. Así, pues, analicemos más detenidamente esta Salomé para ver cómo la lectura que Moreau hace de la Biblia alcanza dimensiones literarias bajo la pluma de Huysmans.

Salomé, entre dos écfrasis

La sensualidad de una escena que inserta el material bíblico en un escenario oriental es difícil de superar. No por casualidad recuerda a *Salammô*. Al igual que en el caso de Moreau, en la novela de Flaubert la figura femenina cargada de erotismo está inspirada en la Biblia. El *Cantar de los cantares* bíblico se encuentra en el origen de ambas creaciones. El orientalismo, la búsqueda de lo exótico y de lo culturalmente diferente en una forma consumible situada en Oriente es palpable aquí y transporta todas las leyendas y expectativas de sensualidad y belleza femenina que el público de la segunda mitad del siglo XIX proyectaba sobre esos temas, no solo en Francia sino en todo el mundo occidental. Salomé, al igual que *Salammô*, se encuentra aquí en la intersección de muchas tradiciones artísticas y literarias.

³ Lo mismo ocurrió con otro artista, Odilon Redon, que también fue uno de los pintores favoritos de Huysmans, a quien le dedicó una serie de críticas de arte, y que fue apreciado por numerosos autores de fin de siglo, sin que, no obstante, pudiera llegar a un público realmente amplio.

Si la transformación del movimiento visual en movimiento literario no simultáneo es una de las principales características de la écfrasis de Huysmans, es interesante notar que, al mismo tiempo, los olores, las esencias y perfumes exóticos se destilan de la imagen, por así decirlo, y se hacen literariamente presentes. Sobre el trasfondo de estos olores “perversos” comienza su danza Salomé, que luego alcanzará un nuevo clímax literario en *La danza de los siete velos* de Oscar Wilde. Sin embargo, en este caso no solo se comprometen los sentidos del antiguo Herodes, sino también todos los sentidos del espectador, por lo que la prosa de Huysmans sitúa los atributos físicos de Salomé en su desnudez con más fuerza que en la pintura de Moreau.

Así, en términos literarios, Huysmans incluso *continúa* o intensifica la escena del cuadro original, con el que dialoga, pero también compite. En estos pasajes, nos hallamos frente a una refinada lectura intermedial, que representa al mismo tiempo una escritura intermedialmente productiva. Des Esseintes demuestra ser un lector dotado y activo de un pintor y de un cuadro que, a su vez, se abre a la lectura del lector de la novela. A través de la écfrasis, miramos por encima del hombro de Huysmans, por así decirlo, durante su acto de lectura y entendemos su lectura como un diálogo intermedial.

El carácter onírico de esta escena (cf. Shryock, 1992; Bub, 2021) se subraya varias veces, con términos como “obsesión” o “sonámbula” que invocan estas asociaciones en el propio texto de la novela. Salomé está en trance, ella misma está sometida a la magia del momento y al poder seductor de la flor de loto que sostiene en su mano derecha. Toda la sensualidad femenina, pero también —como des Esseintes sabe y expresa— la masculina y la dimensión fálica, por ejemplo, se expresan en este gesto, en esta posición de la mano. Al mismo tiempo, la mano izquierda extendida simboliza el deseo, que se dirige al mismo tiempo hacia el hombre (y por tanto hacia Eros) y hacia la muerte (y por tanto hacia Tánatos). La representación de un hermafrodita de pie ante nosotros, medio velado, con grandes pies, no es aquí sino la continuación de una escena inmensamente cargada de erotismo, aunque sabemos que al hermafrodita, por ser hermafrodita, se le concedía un significado particularmente relevante en el *fin de siglo*. Al igual que en el siglo pasado, la indecisión y más aún la indecidibilidad de los asuntos sexuales siempre ha sido una fascinación que atrajo al arte y a los artistas.

Podemos afirmar, pues, que en este cuadro, iluminado por una écfrasis magistral, los sentidos más diversos fluyen juntos en una sinestesia que anima también el propio lenguaje literario: los olores, los colores, la piel y la corporeidad, la música, la danza, el resplandor del color, los ritmos, las experiencias táctiles y los movimientos físicos: todo confluye aquí y culmina en una danza del deseo, que es en última instancia el deseo de una *femme fatale* que no solo destruye el objeto de su deseo sino también a sí misma, y la arrastra a su ya cercana muerte.

Pero no solo nos referimos a este cuadro de Gustave Moreau, sino también a otro, que también menciona el narrador (ver Imagen 2). Huysmans construye una secuencia temporal entre el primer cuadro y el segundo, que es inherente al tema, pero lo subraya de un modo inusualmente reforzado a través de una estructura y un estilo esencialmente narrativos.

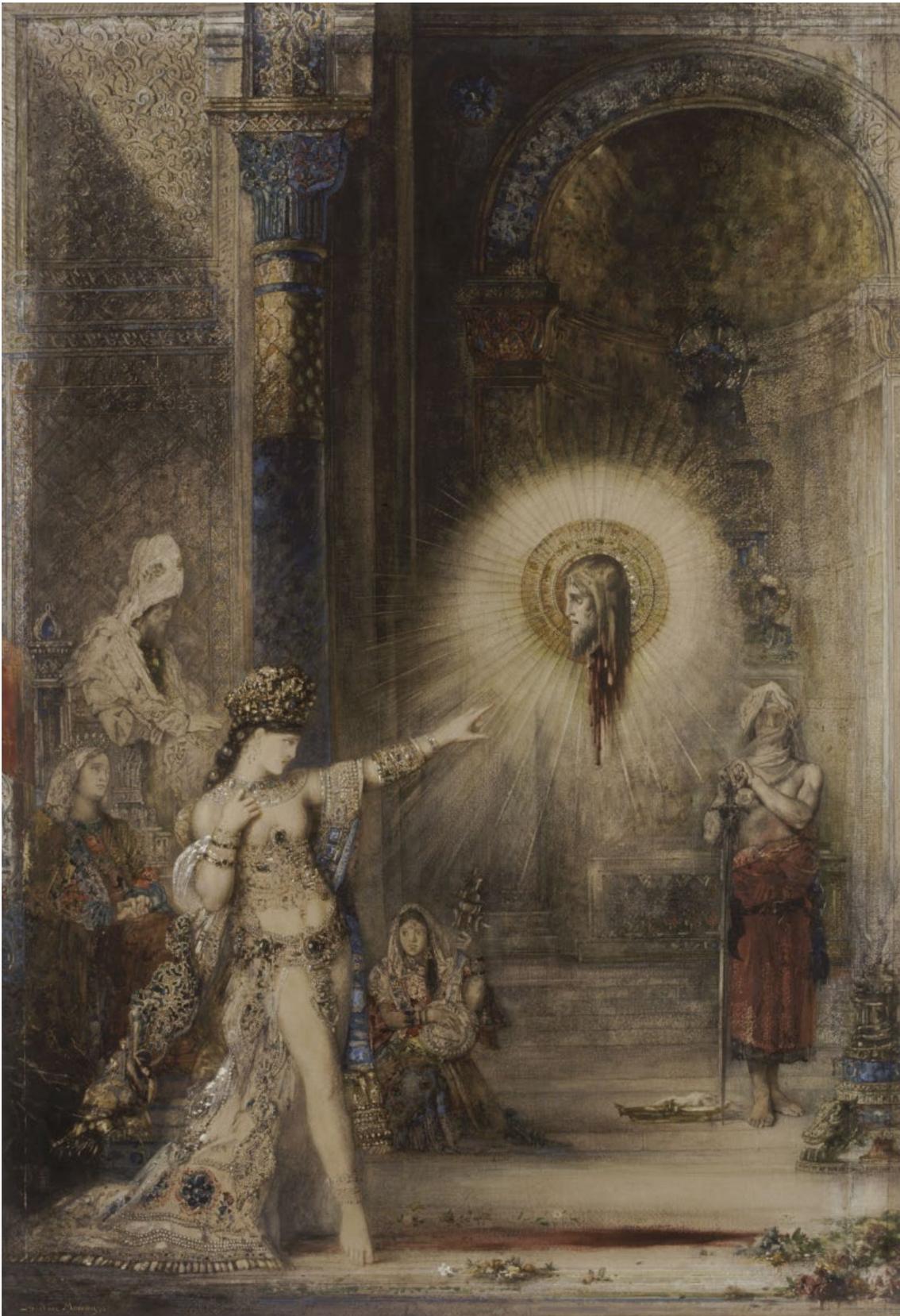


Imagen 2. *L'apparition* (Moreau, 1876). Segunda écfrasis de Huysmans.

En este segundo cuadro de Moreau, Salomé ya ha alcanzado la meta de sus deseos. Como anhelaba su madre, ha recibido del tetrarca Herodes, su padrastro, el regalo requerido por su danza lasciva, que ha llegado a su fin. Entonces se le aparece la cabeza cortada de Juan el Bautista, que por supuesto le habla por última vez. Ella está casi completamente descubierta. En su desnudez cubierta, se enfrenta al casto profeta, que se presenta casi en forma de Cristo. La aparición de lo divino, lo trascendente, eclipsa lo carnal y la lujuria sin poder borrarlos por completo:

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées en quelque sorte crispées sur la danseuse. D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge. Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocards ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides ; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes ; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle [...]. L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodiade qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes (Huymans, 1977a: 73)⁴.

Es sin duda una escena muy perversa captada poco después del baño de sangre y de la decapitación de Juan el Bautista que tiene algo de una *petite morte* luego de un emocionante clímax. Una vez más, des Esseintes, o la figura del narrador, intenta traducir el cuadro de Gustave Moreau a una temporalidad narrativa lineal. Por todas partes vemos efectos, consecuencias y secuencias lógicas que captan repetidamente la simultaneidad del cuadro con su ambigüedad no solo temporal sino también semántica. Así, en este pasaje queda claro que la *écfrasis* siempre incluye una interpretación muy

⁴ “La cabeza cortada del Santo había salido de la bandeja donde la depositaron sobre lasijas y se había elevado por los aires, los ojos fijos en el rostro lívido, separados los labios incoloros, el cuello carmesí goteando lágrimas de sangre. Un mosaico circundaba el rostro y también un halo de luz cuyos rayos como flechas pasaban bajo los pórticos, subrayando la terrible altura a la que estaba la cabeza y encendiendo una hoguera en los ojos vidriosos, fijos en lo que daba la impresión de ser una atormentada concentración en la bailarina. Con un gesto de horror, Salomé trata de apartar la aterradora visión que la tiene allí clavada, en equilibrio sobre las puntas de los pies, con los ojos dilatados y la mano derecha aferrada convulsivamente al cuello. Está casi desnuda; en el calor de la danza; han ido cayendo sus velos y sus túnicas de brocado se deslizaron al suelo, de modo que ahora solo la visten los metales labrados y las gemas translúcidas. Un gorgorán ciñe su cintura como un corselete y como un broche descomunal una alhaja maravillosa chispea y destella en la abertura entre sus pechos; más abajo, un cinturón rodea sus caderas, ocultando la parte superior de sus muslos, sobre los cuales cuelga un gigantesco pendiente centelleante de rubíes y esmeraldas; por último, donde el cuerpo aparece desnudo entre el gorgorán y el cinturón, se destaca el vientre, en el cual el ombligo forma un hoyuelo que se asemeja a un sello grabado de ónix con sus matices lechosos y sus tintes de uñas sonrosadas [...]. La espantosa cabeza brilla fosforescente, fantásticamente, mientras mana sangre de ella sin interrupción, de modo que coágulos de un rojo oscuro se forman en las puntas de la cabellera y de la barba. Solo visible para Salomé, no abarca con su mirar siniestro ni a Herodías, quien está absorta en la satisfacción definitiva de su odio, ni al Tetrarca, quien inclinándose un poco hacia adelante con las manos sobre las rodillas, todavía jadea de emoción, enloquecido por el espectáculo y el perfume del cuerpo desnudo de la mujer, empapado de perfumes almizclados, ungido de bálsamos aromáticos, impregnado de mirra e incienso” (Huymans, 1977b: 124-126).

específica de modo tal que una multitud de continuidades posibles se reduce a una (o poco más que una) para preservar la plasticidad de la imagen. Para ello, por supuesto, la literatura necesita del *relato*.

Al mismo tiempo resulta evidente que, en una novela que intenta decir adiós a la intriga tradicional, a las mujeres y, por tanto, a las relaciones amorosas, es precisamente esta dimensión la que se inserta en el texto a través del arte y su uso intermedial, y de una forma totalmente estática. Pues estos no son en absoluto los motivos reales de des Esseintes. La sensualidad y el físico de la mujer están presentes, su función de *femme fatale* está incluso demasiado marcada, sin que la historia de des Esseintes se vea afectada significativamente por ello.

En efecto, se puede ver en ello un artificio literario extremadamente hábil, que implica que el público contemporáneo tuvo que prescindir del sexo y del crimen en el plano de la trama principal. Sin embargo, ecfrásticamente, esta dimensión volvió a encontrar muy bien su lugar en la novela. Al mismo tiempo, la brutalidad del asesinato de Juan el Bautista se retrata de forma extremadamente drástica, sin que Huysmans prescinda de una estetización de los acontecimientos. Pues este vástago de una familia de pintores es un pintor de colores como Moreau.

Huysmans lo ha conseguido aquí, es cierto que basándose en claros contrastes de color y matices que tomó de los cuadros de Moreau. Y también en su obra se observa ese placer erótico, esa voluptuosidad artística y al mismo tiempo artificial, que los surrealistas experimentarían más tarde en los cuadros de Gustave Moreau pues reconocieron en el pintor —fallecido en 1898 y del que se dijo que era demasiado literario y cargado de vida— a uno de los suyos, a uno de los grandes precursores de la pintura surrealista. En Joris-Karl Huysmans ya se vislumbra un anticipo de tales interpretaciones a la luz de las secuencias casi oníricas de la écfrasis literaria.

Literatura y realidad

Además de la interpenetración mutua del sentido de la vista, el sentido del oído, el olfato y el tacto, destaca en *À rebours* la interacción no menos recíproca entre ficción y realidad, que a su vez se encuentra omnipresente en la literatura y la sociedad *fin de siècle*, empezando por des Esseintes. Pues es precisamente en el ámbito sensual donde la realidad influye en el arte y este, a su vez, influye en la realidad en una interacción constante e incesante. Así, pues, las escapadas de des Esseintes llevan a escena a multitud de otros *décadents* y *dandys*; y es posible que muchos amantes del arte ricos y no tan ricos siguieran sus pasos o al menos lo intentaran como pequeños mecenas de las artes. No en vano la novela era considerada una biblia y su protagonista un objeto de culto. En este contexto, estamos tratando el viejo problema de la transferencia de mundos ficticios a la realidad y la consiguiente remodelación de nuestro mundo-vida así como de nuestra vida-realidad, es decir, de lo que cada uno de quienes nos rodean reconoce como elementos constitutivos de la realidad. Ilustremos esto con un ejemplo sencillo, pero sin duda también bastante sorprendente.

En el sexto capítulo, que sigue inmediatamente al episodio de Salomé, se lee la lectura de des Esseintes. Como nos enteramos al final del capítulo, está leyendo un poema latino del obispo vienés Avitus con el hermoso título *De laude castitatis*. Ciertamente, este capítulo trata

menos del “elogio de la castidad” —aunque esté dedicado a des Esseintes, al menos en lo que respecta a su cuerpo— que a su pensamiento y a su sensibilidad artística.

Sus pensamientos son totalmente incultos, pues interrumpe su lectura y piensa en aquel episodio de París en el que se encontró en la calle con un chico de dieciséis años que le interesó. Decidió seducirlo, es cierto que no de la forma que la dueña del burdel sospechó más tarde cuando le dijo que necesitaba chicos muy jóvenes para sus deseos. No, des Esseintes pretendía convertir al joven en un enemigo de la sociedad, un enemigo de esa *hideuse société* que hacía tiempo que había aprendido a odiar. Para conseguirlo, lleva al joven, que no está familiarizado con ningún tipo de lujo, a un burdel que conoce y le deja elegir con fruición entre las diferentes mujeres —y aún más: entre los diferentes tipos de mujeres que allí se presentan—. El chico se decide finalmente por el tipo de hermosa mujer judía que no podía faltar en ningún burdel de lujo de la época. Así es que, en este punto, nos encontramos inesperadamente con una selección de tipos históricos de mujeres de gran importancia para la sensualidad *fin de siècle* y especialmente para el campo de la literatura. Des Esseintes le explica al dueño del burdel que quiere ofrecer al chico este lujo durante unas semanas para acabar haciéndole completamente dependiente de él. Pero como entonces ya no tendría dinero, tendría que asegurarse el lujo, del que entonces ya no podría prescindir, por otros medios delictivos. De este modo, sin embargo, se convertiría seguramente en un ladrón-asesino y, por tanto, en otro enemigo de la sociedad. Para disgusto de des Esseintes, las gacetas de los meses subsiguientes no mencionan que el chico haya cometido ningún robo o asesinato.

En esta escena queda claro hasta qué punto los diferentes tipos de mujeres del burdel están moldeados, por así decirlo, “por encargo” y según las expectativas de los hombres. En primer lugar, se puede concluir que un burdel de lujo es un establecimiento orientado a las necesidades especiales de una clientela masculina rica, a menudo aristocrática o de clase media alta, que por supuesto debe estar a la vanguardia del desarrollo artístico. Naturalmente, los modelos que se ofrecen o se pregonan corresponden precisamente a estas ideas. Así pues, no es difícil establecer relaciones entre la imagen de la *femme fatale* —u otras figuras femeninas— del *fin de siècle* y las prostitutas de los burdeles de lujo que intentaban imitar este imaginario para su potente clientela financiera y transformar las obras de arte en cuerpos vivos que se podían obtener por un sobrepago. Numerosos libros ilustrados con fotografías contemporáneas de los *établissements* de principios de siglo ofrecen hoy información detallada al respecto.

Si intentamos seleccionar la representación icónica de la imagen de la mujer en la literatura y la pintura, pero también en la música y concretamente en la ópera de principios de siglo, y las relacionamos con las figuras femeninas de los burdeles, las enormes similitudes que se pueden observar son realmente sorprendentes. Sin duda, se puede asociar la Salomé danzante de Gustave Moreau o su Galatea, creada un poco más tarde, con fotografías históricas que muestran prostitutas de principios de siglo. Esto es cierto no solo para Europa, sino también para América Latina, especialmente en lo referido a México, donde, según un estudio reciente, el número de prostitutas en Ciudad de México aumentó exponencialmente precisamente en esa época con la expansión de la burguesía (Vargas, 1986). Las similitudes son a menudo sorprendentes y pueden verse, por ejemplo, en un volumen de fotografías tomadas en burdeles mexicanos de aquellos

años (Vargas, 1986). Sin duda, se podrían escoger algunas de estas fotografías y colocarlas junto a los modelos artísticos y las representaciones de las mujeres en los cuadros de Gustave Moreau. El efecto sería asombroso, pero también asombrosamente trivial.

En la misma línea, des Esseintes se queja de que el número de burdeles de lujo realmente buenos en París disminuye constantemente, pero que el número de casas de mala muerte baratas donde uno puede meterse en la cama con la chica del panadero de enfrente aumenta considerablemente. No lo hace gratis, pero sin ningún arte tampoco. También en este ámbito, el refinamiento de des Esseintes está ligado a una cierta potencia económica y financiera, pero también a la experiencia en el trato con obras de arte. En cuanto a sus imágenes de la mujer, el arte *fin de siècle* se encuentra en una relación dialéctica con la sociedad —no debemos olvidarlo, incluso en una novela que desde el primer capítulo crea una estructura de arca, un encapsulamiento múltiple de la sociedad—. Pero precisamente a través de ello, podríamos decir, con Marcel Proust (1989: 489), que vemos y reconocemos mejor el mundo, pues desde ningún sitio se ve mejor el mundo que desde el arca, incluso cuando el sol ha desaparecido y todas las ventanas del barco están cerradas.

Los siguientes capítulos de *À rebours* también nos muestran a uno de los Esseintes, que está constantemente expuesto a los curiosos brotes de sus muy especiales apetitos y que, a su vez, él mismo los provoca en cierta medida. Así hace que le traigan todo tipo de plantas exóticas, algunas de las cuales —como la *Cattleya* de Marcel Proust o la posterior de Odette Swann— proceden del nuevo mundo de los trópicos y que, carnívoras o no, siempre tienen algo carnal, carnosos y erótico. *Honni soit qui mal y pense*.

Des Esseintes, en cualquier caso, mientras mira estas plantas exóticas, también piensa en que tienen formaciones similares a los genitales humanos, por lo que pronto empieza a evitar mirarlas. No es de extrañar, pues, que en la escena inmediatamente posterior se vea sometido a una pesadilla que fácilmente podría interpretarse psicoanalíticamente y que lo muestra una y otra vez bajo el hechizo de lo erótico y lo físico, pero al mismo tiempo también presa de la ansiedad de castración y del miedo al fracaso. Aquí, como en el episodio de Salomé, el elemento de los pezones erectos adquiere un significado especial, ya que las flores del mal brotan de los pezones —un viejo topos— y seducen con su sensualidad los sueños y ensueños de des Esseintes.

Entonces, no está lejos de otras formas de expresión y lecturas que actúan como afrodisíacos sobre su excitada imaginación y lo dejan aturdido. No, el erotismo y la sexualidad no abandonan su mente, por mucho que lo intente. Incluso cuando lee las novelas de Charles Dickens, se siente obsesivamente atraído por la sensualidad, precisamente porque las heroínas del escritor inglés miran tan castamente al suelo y se ruborizan o comienzan a llorar de felicidad banal. Des Esseintes se hunde aún más en los abismos de lo erótico, una fase que antes se había descrito en términos patológicos como neurosis. El leitmotiv del erotismo puede reconocerse inalterado e imperturbable en todas estas formas de expresión, artísticas o no, pero siempre artificiales. *Las flores del mal* de Charles Baudelaire sin duda lo inspiraron.

También para las explicaciones del décimo capítulo, los poemas de Baudelaire, mencionados explícitamente esta vez, son sin duda indispensables como estimulantes. Aquí, pues, forman

parte del espacio literario explícito y se refieren ahora a los diversos olores que acompañan a nuestro héroe des Esseintes en su aventura por el mundo de los sentidos. En este capítulo se abre de nuevo un mundo propio que el personaje experimenta y al mismo tiempo recorre antes de hundirse, cansado nuevamente, hacia el final. Se ve superado por la debilidad de su sangre, una debilidad que contrasta fuertemente con la joven y fuerte trapecionista y artista estadounidense que una vez fue su amante. Sin duda se trata aquí de una alusión a la superioridad biológica y material de la “raza” anglosajona, aunque la rubia señorita Urania, armada de grandes dientes carnívoros, sea muy inferior a él en refinamiento artístico. Pero ni siquiera consigue fijar el efímero cambio de género que se manifiesta en él, para convertirse ella misma en una figura masculina permanente y atraerlo hacia la feminidad pasiva de forma lujuriosa y *genderqueer*. El encuentro entre el fuerte anglosajón y la débil pero refinada romana duró poco, sobre todo porque la mojigatería erótica de ella le provocó a él graves trastornos de impotencia.

Una literatura del final de los tiempos

Pero volvamos al ámbito de los olores que, por supuesto, está directamente vinculado a la memoria, no solo en des Esseintes. No es casualidad que las huellas de la memoria que más se fijan en nuestra mente sean las de los olores y las de los aromas que asociamos a determinados ambientes y experiencias de nuestra infancia. Para des Esseintes, por supuesto, esto es también un arte, una oportunidad para el refinamiento y una expansión significativa de la expresión artística en un mundo cargado de sensualidad de espacios interiores esencialmente cerrados.

De todos estos pasajes podemos concluir que en la novela de Huysmans la mujer, *la femme*, no está en absoluto ausente. Ya no se ha convertido en la fuerza motriz de la narración o del relato, sino que tiene una función más estática, que, sin embargo, evoca una especie de omnipresencia obsesiva. De hecho, la mujer solo es *casi* omnipresente: en el arte está completamente ausente, si no como objeto, sí, por supuesto, como sujeto. Sin embargo, podemos afirmar que ni la *femme* ni la *pasión* faltan en el caleidoscopio de pasiones humanas de des Esseintes, ni deberían faltar. La anunciada ruptura de Huysmans con la tradición no era, pues, tan radical: nos encontramos ante una lógica falocéntrica tradicional, tal y como se expresa también en los pasajes ecfrásticos de la novela finisecular.

De especial interés es un capítulo en el que las mujeres no desempeñan prácticamente ningún papel: el decimocuarto. Trata de la literatura francesa del siglo XIX, de la que se habla muy intensamente ante los ojos del lector, pero solo a partir de unos pocos ejemplos. Ya habíamos señalado que, desde el paratexto y las primeras páginas de la novela, se perseguía con gran intensidad la construcción de un espacio literario que se complementa con un espacio artístico, en cuyo centro se encuentran sin duda los artistas franceses Gustave Moreau y Odilon Redon. Por supuesto, también se mencionan otros artistas, como el español Goya o el prerrafaelita inglés Watts; pero los franceses dominan claramente el espacio artístico y superan con creces a cualquier otra nación.

Lo mismo ocurre con el espacio específicamente literario. Hemos visto que los autores latinos de la *décadence* se encuentran en el primer plano de un canon de la literatura de la Antigüedad, con des Esseintes favoreciendo siempre los periodos tardíos. Hasta cierto punto,

en el capítulo catorce, lo mismo ocurre en relación con la literatura contemporánea del siglo XIX, bajo la forma de una biblioteca. Porque el cansado y agotado des Esseintes reorganiza su biblioteca haciendo que su *domestique* le traiga los libros, ahorrando sus propias fuerzas, y disponiendo después en qué zona deben colocarse de nuevo cada uno de los volúmenes. La biblioteca en la novela, el libro en el libro en forma de biblioteca, es un topos que ciertamente no se originó con Huysmans, pero que aportó sin duda un nuevo impulso a las literaturas del *fin de siècle* y mucho más allá también. Esto no solo es perceptible en la literatura francesa sino también en la literatura latinoamericana. La novela *Amistad funesta*, de José Martí, escrita en 1884, es un texto que establece una biblioteca interna como la de Huysmans. Por cierto, el autor común a ambas bibliotecas es Edgar Allan Poe, cuyo impacto luego de las traducciones de Baudelaire en la literatura mundial de la segunda mitad del siglo XIX no puede subestimarse. Incluso más tarde, se pueden encontrar textos literarios que prácticamente saborean esta biblioteca interna, por ejemplo, en el texto fundacional de José Enrique Rodó *Ariel*, de 1900. Las relaciones entre la literatura finisecular francesa y el modernismo hispanoamericano son de una fuerza y una potencia tan fundamentales que el *fin de siglo* bien puede calificarse como una época literaria transatlántica situada entre dos mundos (Ette, 2021).

Pero ¿no era esta literatura una “literatura del fin”, una literatura de los últimos tiempos? ¿No solo la genealogía de un des Esseintes, sino también el arte y la literatura de la época habían entrado en el escenario de un final de los tiempos? La literatura llega a su clímax en la exaltación ecfrástica de todas las relaciones entre la pintura y el texto, pero esto podría ser al mismo tiempo un clímax de decadencia. Des Esseintes no es ajeno a estas consideraciones:

En effet, la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enflèvent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise.

C'étaient, poussées jusqu'à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poe ; c'étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses.

C'était l'agonie de la vieille langue qui, après s'être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre, par atteindre ce deliquium de la langue latine qui expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme.

Au demeurant, la décomposition de la langue française s'était faite d'un coup. [...] Dans la langue française, aucun laps de temps, aucune succession d'âges n'avait eu lieu : le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle⁵ (Huysmans, 1977a: 261).

⁵ “A decir verdad, la decadencia de la literatura francesa, literatura atacada por enfermedades orgánicas, debilitada por la senilidad intelectual, agotada por excesos sintácticos, sensible únicamente a los curiosos caprichos que excitan a los enfermos, pero inclusive ávida de una expresión cabal en sus últimas horas, decidida a resarcirse de todos los placeres que había perdido, afligida en su lecho de muerte por el deseo de dejar tras de sí los recuerdos más sutiles del padecimiento, se había concretado en Mallarmé de la manera más consumada y exquisita. En él, llevada hasta los límites últimos de la expresión, estaba la quintaesencia de Baudelaire y de Poe; en él, las sustancias refinadas y potentes habían sido destiladas una vez más para producir nuevos sabores, nuevas embriagueces. Se estaba ante la agonía de la antigua lengua, la cual, después de ponerse un poco más pálida siglo tras siglo, había alcanzado ahora el

Hay algo fascinante y al mismo tiempo asfixiante en esta visión de des Esseintes. Porque se trata de la literatura de un tiempo final, una literatura que en cierto modo ha avanzado hasta su máximo nivel de condensación posible y que acabará muriendo por ello; y una literatura cuya decadencia llegó en poco tiempo y que, sin embargo, al mismo tiempo se integra en un sistema de simultaneidad de lo no simultáneo, puesto que las líneas de desarrollo ya no son lineales y agrupadas, sino que discurren, por así decirlo, de forma individual y dispersa. De este modo, podemos experimentar en París las formas literarias del florecimiento y la decadencia, una al lado de la otra. No cabe duda de que se trata de pensamientos y, más aún, de programas que surgieron de nuevo y con mucha más fuerza siete u ocho décadas más tarde en el posmodernismo occidental, lo que indica un cambio en la visión del tiempo y de los tiempos. Porque en la simultaneidad de lo no simultáneo, todo está disponible y se forma simultáneamente, relacional y no interconectado genealógica o cronológicamente.

Un arte así es, en última instancia, como el propio des Esseintes, el portador de estas ideas: el último vástago de una larga genealogía, al principio de la cual estaban los fuertes, los robustos, las grandes generaciones, que se expresan por última vez en el último vástago de forma refinada, destilada, condensada y toman forma humana antes de desaparecer para siempre. Al mismo tiempo, podemos asociar este nivel con un segundo nivel, que es el de la lectura y por tanto también el de la figura de los lectores. Des Esseintes representa un nuevo tipo de lector que interviene activamente en las obras que lee haciéndolas decadentes, condensándolas y disolviéndolas en los aromas más exquisitos.

En estos contextos de pensamiento y escritura, la historia de des Esseintes inserta en nuestras mentes también puede entenderse como una especie de novela corta, al igual que podemos ver en este capítulo mucho más que una visión panorámica del desarrollo de la literatura en el siglo XIX. De hecho, el texto intenta hacer realidad la poética de des Esseintes —que, sin embargo, sigue siendo una visión utópica y una pericia filosófica a la vez— y ponerla en práctica de forma literario-artística.

En consecuencia, la novela tiene el sentimiento de la época tardía y del apogeo, pero al mismo tiempo también del vuelco hacia una nueva fase, que sale de la gris prehistoria tardía en inversión cronológica hacia las destilaciones de un Baudelaire, un Verlaine o un Mallarmé. La literatura, al parecer, ha alcanzado ahora sí su punto culminante y se convierte de esta manera en un arte de la lectura, del público lector que permite que se despliegue el mundo interior de la lectura en su espacio interior, el *musée imaginaire* de su biblioteca, que se sitúa, por así decirlo, al final de todos los tiempos —y por tanto frente al Juicio Final—. El lector se presenta ante este tribunal, como en su día lo hizo Jean-Jacques Rousseau, libro en mano.

punto de disolución, la misma fase de delicuescencia del latín cuando dio su último suspiro en los conceptos misteriosos y las frases enigmáticas de San Bonifacio y San Adelmo. La única diferencia consistía en que la descomposición de la lengua francesa se había producido de pronto, muy rápidamente. [...] En cambio, en el caso del francés no hubo un lapso intermedio, no transcurrió una sucesión de siglos. El estilo soberanamente abigarrado de los hermanos Goncourt y el estilo manido de Verlaine y Mallarmé se codeaban en París, donde existían al mismo tiempo, en el mismo período, en el mismo siglo” (Huymans, 1977b: 301-302).

Acordes finales

Pero acerquémonos a los acordes finales de *À rebours* de Huysmans. Porque hasta ahora no hemos oído, o apenas hemos oído, un arte que cabría esperar en una novela así: la música. Y la experiencia de este arte —*de la musique, avant toute chose*, como se la denomina en el *Art poétique* de Paul Verlaine— está efectivamente compensada, aunque sea la última de las artes tratadas y quizá la más a regañadientes interpretada. Porque des Esseintes no está especialmente dotado ni es un experto en este campo. Ciertamente, ha oído hablar de Berlioz y admira ciertos fragmentos de sus obras, pero no se atreve a ir a una de sus representaciones a causa de las multitudes. Está profundamente impresionado por la idea de la *Gesamtkunstwerk* en un Richard Wagner y por el hecho de que no se debe romper ni un solo elemento fuera de su contexto. Pero las obras de Wagner son de difícil acceso para los franceses que no peregrinan a la colina del Festival de Bayreuth, porque el patriotismo francés les cierra las salas de ópera y de conciertos. Y disfrutar de Richard Wagner en casa, en el propio espacio interior, como en *À la recherche du temps perdu*, por medio de la transmisión telefónica, desgraciadamente aún no es posible en la época de Huysmans.

Es más fácil con Schumann y sobre todo con Schubert, cuyas melodías cautivan a des Esseintes y a veces le acompañan musicalmente en el febril calentamiento de su cerebro. Pero la música que quizá le impresiona más, con el trasfondo de su educación católico-jesuita, es el canto gregoriano, esa forma de música que se interpreta como un grito de los desdichados, de la humanidad que vive en la miseria hacia su Redentor y Salvador. A los pesados olores y perfumes, en *À rebours* se unen los mundos de las imágenes y los textos con el mundo sonoro de un arte en el que todo se condensa en una *gran síntesis de las artes*.

Los dos últimos capítulos de la novela están intercalados por comentarios y observaciones sobre la patología de los decadentes. Un médico omnisciente, que tiene mucho éxito con la *gens du monde* aquejadas de diversas neurosis de las que en realidad se sabe poco, una figura que, por así decirlo, anticipa arquetípicamente la de Sigmund Freud, aparece —un tanto místicamente hablando— como un guía espiritual que conduce al último vástago de su gran familia noble fuera de la corrupción de un mundo de los sentidos demasiado exquisito hacia esas distracciones banales con las que des Esseintes, por supuesto, ya no cree poder hacer nada. Porque todo en este mundo ha llegado a su fin, ha perecido, ha brillado por última vez y luego se ha extinguido para siempre.

¿Debería tal vez él, *dandy* y miembro de la vieja nobleza, la *noblesse d'épée*, regresar a su Faubourg Saint-Germain, donde la nobleza hace tiempo perdió su liderazgo cultural y también su poder en asuntos políticos? En su *investigación*, Marcel Proust contará con amplitud épica la larga historia de la fusión entre la aristocracia y la alta burguesía en ese barrio aristocrático. En la obra de Joris-Karl Huysmans, esta evolución social y cultural se insinúa ya en trazos cortos y condensados. Incluso la Iglesia católica hace tiempo que ha sido devorada por el capitalismo —que aquí no se llama así, sino que aparece como el “espíritu del comercio”— y los monasterios eclesiásticos hace tiempo que han tenido que vender recetas y prescripciones, licores y otras cosas milagrosas para poder sobrevivir. Al final de esta novela, hay un ajuste de cuentas con la burguesía que avanza y una crítica cultural general del siglo que se acerca a su fin. Tomemos nota de esta crítica cultural y social (Mölk, 2003):

Après l'aristocratie de la naissance, c'était maintenant l'aristocratie de l'argent ; c'était le califat des comptoirs, le despotisme de la rue du Sentier, la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes.

Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre [...].

C'était le grand baignoire de l'Amérique transporté sur notre continent ; c'était enfin, l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques !

Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! s'écria des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait (Huysmans, 1977a: 287)⁶.

¡Qué dramaturgia en la descripción de un desarrollo social, cultural y económico que el último vástago de una antigua familia aristocrática vio surgir en el espíritu del capitalismo y de la burguesía triunfante en la sociedad que le rodeaba! En este punto, al final de la novela de Huysmans, se cierra el círculo y se hace visible ese entorno cambiado en el que se desarrolla la nueva sociedad y en el que las artes también deben encontrar el lugar que se les ha asignado. Es un mundo dominado por bancos y financieros, por ciudadanos, comerciantes y mercaderes.

Este nuevo mundo, para des Esseintes, lleva el sello de los Estados Unidos de América, al menos desde su independencia política y su exitosa revolución, pero en Francia sobre todo desde los días de Alexis de Tocqueville y sus escritos sobre la democracia en los EE. UU., ha sido considerado como el refugio del futuro burgués y el sepulturero del mundo condenado, del viejo continente y de las refinadas culturas de Europa. Sin embargo, para el amante de todos los refinamientos culturales posibles, es una única obsesión, una única distopía.

Así pues, aquí —como en los textos algo posteriores de Anatole France, ciertamente no marcados aún por la experiencia de la derrota de 1898, en la que España y los países de influencia románica de América Latina fueron puestos de rodillas ante el avance y la victoria de los anglosajones de EE. UU.— aparece el espectáculo de un nuevo poder de mercaderes y comerciantes que ya no conocen ningún refinamiento artístico, que solo son capaces de crear un mundo plano. Viven y festejan bajo un sol banal, produciendo a lo sumo una eyaculación impura sobre una ciudad depravada que hace tiempo ha perdido su dignidad, su cultura, todo lo que es humano y digno del hombre. ¡Qué imagen de la moralidad, décadas antes del colapso del Viejo Mundo en la locura de la Primera Guerra Mundial, la *Grande Guerre*!

No es casualidad que estos pensamientos influyeran de manera fundamental en los modernistas hispanoamericanos y tuvieran eco tanto en un José Martí o Rubén Darío como en un José Enrique Rodó. Desde los espacios interiores de su *Ariel*, el escritor uruguayo despliega la oposición *latina* (Ette, 1994, 48) al mundo desdeñoso de una América sin arte, que es la otra,

⁶ “Más astuta y despreciable que la aristocracia empobrecida y el clero desacreditado, la burguesía los imitaba en el amor frívolo a la exhibición y a la arrogancia feudal que abarataba debido a su falta de gusto [...]. Esto era el vasto lenocinio de Norteamérica transportado al continente europeo; era la vileza ilimitada, insondable, incommensurable del financista y del hombre hecho por su propio esfuerzo que resplandecía como un sol vergonzoso sobre la ciudad idólatra, la cual se arrastraba de barriga, entonando viles canciones de alabanza ante el impío tabernáculo del Banco. —¡Y bien! ¡Derrúmbate, pues, sociedad! ¡Perece, mundo viejo! —exclamó des Esseintes, excitado hasta la indignación por el ignominioso espectáculo que acababa de evocar” (Huysmans, 1977b: 326-328).

la anglosajona. Los herederos críticos de Huysmans son los escritores del *modernismo*. En los espacios interiores de sus creaciones, emergen las nuevas imágenes ecfrásticas del futuro, *de los que vendrán*.

Referencias bibliográficas

- BLOOM, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- BLUMENBERG, Hans, 1979, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BUB, Stefan, 2021, “Mondlandschaft und taedium vitae. Eine Traumepisode aus Joris-Karl Huysmans’ *En rade*”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), XLVm 1-2, pp. 109-124.
- HINTERHÄUSER, Hans, 1980, “Joris-Karl Huysmans”, en Wolf-Dieter Lange (ed.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Vol. II: *Naturalismus und Symbolismus*, Heidelberg, Quelle & Meyer, pp. 254-274.
- HOUELLEBECQ, Michel, 2015, *Soumission*, Paris, Flammarion.
- HUYMANS, Joris-Karl, 1977a, *À rebours*, edición de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard.
- , 1977b, *Al revés*, traducción de Rodrigo Escudero, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.
- JURT, Joseph, 1984, “Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique”, en *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Paris, Honoré Champion, pp. 115-126.
- MÖLK, Ulrich, 2003, “Gesellschaftskritik in *A rebours*? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes”, en Hanspeter Plocher, Till R. Kuhnle y Bernadette Malinowski (eds.), *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, pp. 459-466.
- ETTE, Ottmar, 1994, “‘Así habló Próspero’. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 528, pp. 48-62.
- , 2020, *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.
- , 2021, *Romantik zwischen zwei Welten. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der romanischen Literaturen des 19. Jahrhunderts*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.
- PROUST, Marcel, 1989, *À la recherche du temps perdu*, edición de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, vol. 4.
- SHRYOCK, Richard, 1992, “Ce cri rompit le cauchemar qui l’opprimait: Huysmans and the Poetics of *À rebours*”, *The French Review* LXVI, 2, pp. 243-254.
- VARGAS, Ava, 1986, *La Casa de Cita. Mexican Photographs from the Belle Epoque*, Colin Osman (comentarios), London / New York, Quartet Books.