

Estela Blarduni.

DECADENTISMO Y NOVELA : À *REBOURS*

Si bien las dos últimas décadas del siglo XIX francés, constituyen desde el punto de vista político una época de relativa estabilidad, con la instalación definitiva de la República luego del doble traumatismo provocado por la Comuna y por la derrota francesa ante el ejército prusiano en 1870; literaria y artísticamente, el período es uno de los momentos más efervescentes del siglo. En él conviven simultáneamente diversos movimientos con afinidades y divergencias disímiles. Naturalista, parnasiano, simbolista, decadente, son términos - no siempre de significado unívoco- empleados para referirse a escritores que han compartido en muchos casos una formación e ideales comunes cuyo germen se halla en el Romanticismo, y que a lo largo de su producción evolucionaron hacia metas diferentes, no sólo en lo estético, sino también filosófica e ideológicamente.

En 1884 se publica *À Rebours*,¹ novela de Joris-Karl Huysmans, que por su carácter atípico provocó desconcierto y rechazo entre los críticos, pero que paulatinamente fue ganando adeptos, como texto fundador que señaló la crisis del naturalismo zoliano. Libro de cabecera de Dorian Gray en la novela de Wilde, habría de ser considerada la “Biblia del decadentismo”: P.Valéry y A. Breton entre otros, la vieron como precursora de las transmutaciones literarias del siglo XX, y la valoración que aparece en *À Rebours* de la pintura apocalíptica de Gustave Moreau y la fantasía desconcertante de Odilon Redon, saludaría el surgimiento de los pintores *nabis* que desembocaron en el *art nouveau* y el expresionismo.

Su protagonista, Jean des Esseintes, se autoexcluye en el refugio solitario de su casa en Fontenay, cerca de Paris. Tal como lo describe Huysmans en una carta a Mallarmé : *Le dernier rejeton d'une grand race se réfugie, par dégoût de la vie américaine, par mépris de l'aristocratie d'argent qui nous envahit, dans une définitive solitude.*²

En su paraíso artificial, entre cristales y agua turbia, des Esseintes, probable *alter ego* del autor, vive su vida tan pobre en sucesos como rica en imaginación . Sus experiencias no sólo sintetizan el refinamiento, las excentricidades, las languideces y neurosis venenosas del decadentismo de fines del siglo XIX, sino que también como hijo espiritual de la generación del *mal du siècle*, ejemplifica la doble búsqueda,

literaria y secretamente religiosa generada por el “*ennui*” y la angustia de Kierkegaard y Schopenhauer.

La locución adverbial del título, *À Rebours*: Al revés, A contrapelo, Contra natura; no sólo sugiere el propósito huysmaniano de romper con las convenciones de la novela tradicional y por lo tanto con el horizonte de expectativas del lector medio, sino que también alude a los propósitos y experiencias de des Esseintes a contracorriente de usos, gustos, valores y modos de pensar que componen el universo mental de su época.

La *Nota* que precede el Capítulo I, constituye el umbral de la novela con una doble función matricial: exponer sucintamente la genealogía del personaje y la formación de su personalidad, señalar las claves literarias desde las cuales debe interpretarse el texto; esta última función enriquecida a partir de 1903 con el *Préface écrite vingt ans après le roman*. El texto liminar multiplica las isotopías nosográficas que luego se despliegan a lo largo de la novela y que presentan a des Esseintes como un típico “caso” naturalista marcado por un determinismo hereditario: la infancia *funèbre* del protagonista se ve agobiada por *scrofules* y *opiniâtres fièvres* (78); durante la adolescencia el temperamento nervioso somete *les lancements et les abandons de la chlorose* (78). Se despliega un catálogo de afecciones para describir las alteraciones del adulto: *sa santé faiblit et son système nerveux s'exacerbe* (85), los médicos le aconsejan abandonar hábitos que sólo conseguían minar su vigor, pero comienza a imaginar y llevar a la práctica *les amours exceptionnelles, les joies déviées* (85), finalmente *ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche* (85). No sólo en la descripción de la frágil salud del protagonista se emplean términos que aluden a la debilidad progresiva. Los semas de la degeneración, la pérdida y la falta abarcan las enfermedades y muertes de familiares, la decadencia de la aristocracia y de los intelectuales, y finalmente, la ruina económica. Desde el comienzo de la novela entonces, y a pesar de las declaraciones del *Préface écrite vingt ans après le roman*, según las cuales el naturalismo *aboutissait à une impasse* (59), Huysmans apela a los códigos de esta escuela, si bien enriquecidos sutil y hasta paródicamente por el decadentismo.³

Abrumado por las consecuencias de una vida disoluta, desencantado con sus contemporáneos y arruinado económicamente, des Esseintes decide autoexcluirse lejos del mundo: *il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine*. (84)

Encuentra en las afueras de Paris, en Fontenay-aux –Roses *dans un endroit, écarté, sans voisins*. (84), una finca donde podría iniciar, en una definitiva quietud, su nueva existencia. La decisión del protagonista de retirarse de la vida mundana, se halla significativamente marcada por la tradición del *topos* que desde los solitarios de Port-Royal recorre la literatura francesa: la Princesa de Clèves alejándose de la Corte; Alceste en *Le Misanthrope*, cuyo sintagma final , *endroit écarté*, es retomado por Huysmans; Rancé en Chateaubriand, recluyéndose en la Trapa de Soligny. Además no es indiferente que se emplee el término *thebaïde*, cuya primera acepción alude al lugar del desierto en Egiptodonde se refugiaban los piadosos cristianos, y que se apele al episodio del arca de Noé (*arche immobile*) y del diluvio para aludir a la *sotisse humaine*. Todo ello pasado por el matiz del fin de siglo, ecléctico y escéptico, de modo que es ineludible considerar a la novela, desde su inicio, como un palimpsesto en cuyo laberinto el artista busca su propia voz que procura ser además fundadora de una nueva estética.

A partir del capítulo I, una vez que des Esseintes se instala e Fontenay , lo suficientemente lejos de la vida parisina y a la vez lo bastante cerca como para fortalecer sus ansias de soledad, el tema principal de la novela es el propio personaje librado al culto narcisista de sí mismo .

Todo su discurso debe ser interpretado desde la óptica del *dandy*, arquetipo del artista decadente, que había sido caracterizado por Baudelaire a mediados de siglo como uno de los personajes prototípicos de la modernidad: se trata de un hombre próximo a la madurez, algo excéntrico y aburrido, después de haber intentado todas las experiencias. Interesado por la belleza y la satisfacción de las pasiones, la elegancia constituye para el perfecto dandy un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu melancólico. Combina cierta altivez desdeñosa con el placer de conmover y la satisfacción provocadora de no sentirse jamás sorprendido.

El retrato sirve para el protagonista, quien antes de su retiro casi monacal había llevado una vida mundana signada por el dandysmo, que se manifestaba en una particular forma de vestir, con trajes de terciopelo blanco, chalecos bordados de oro y ramilletes de violetas a modo de corbata (87) Por sus actitudes singulares y provocativas había ganado la reputación de excéntrico, como el célebre banquete funerario, rito de pasaje entre sus dos vidas, que había organizado para celebrar una *virilité momentanément morte* (90), con menú, decorado y sirvientes integralmente de color

negro, servido al son de marchas fúnebres. Su deseo por distinguirse multiplicaba los gestos contra excéntricos, por el sólo placer de la singularidad y la provocación.

La intriga se teje a partir de la imaginación desbordada del protagonista ritmada por las distintas etapas de su neurosis en una alternancia de crisis agudas y remisiones, con diferentes síntomas que llegan a un estado de postración y agonía y lo obligan finalmente a abandonar su refugio. La composición procede por la yuxtaposición de experiencias consagradas a sensaciones, a obras de arte, a representaciones mentales (oníricas, alucinatorias) que se alternan con analepsis referidas a su vida antes de su reclusión. El orden de los capítulos aparece de este modo siguiendo la arbitrariedad del fluir de una conciencia y sugiere la posibilidad de que los mismos se intercambien. Por otra parte, el monólogo de des Esseintes libera al autor en algunas confidencias que la novela naturalista no le hubiera permitido y la hibridez de la composición le permite intercalar ensayos de crítica literaria, de crítica de arte, de joyería, de perfumes, de arte floral, de decoración interior; así como poemas en prosa de estilo baudelaireano, cuentos crueles o diabólicos al estilo Barbey o Villiers, pastiches de autores contemporáneos, o páginas sin valor literario extraídas de catálogos o tratados⁴; así la novela se torna una suerte de palimpsesto en el que impera el fragmentarismo, rasgo prominente del decadentismo según Paul Bourget,⁵ uno de los primeros teóricos del movimiento.

El término decadente asociado al personaje puede leerse desde una triple perspectiva: con significado clínico, asociado al determinismo naturalista, tal como se alude en la *Notice*, como concepción filosófica de la Historia y como actitud estética.

Desde la filosofía de la Historia la noción de decadencia está unida a concepción escatológica de la civilización, muy afianzada en el fin del siglo XIX, de pertenecer una época final, con la consecuente crítica a los valores imperantes. Las ensoñaciones de des Esseintes lo diferencian de los otros, encerrados en las trampas de la política y el dinero. En una actitud que no oculta el reaccionarismo político, deplora a la nueva burguesía que desconoce el arte y la literatura verdaderos. Anticipándose al Roquentin de Sartre que desprecia el conformismo sin sospechas de *les salauds*; des Esseintes siente horror ante ciertos rostros humanos: *se sentait des envies de souffleter ce monsieur qui flânait, en fermant les paupières d'un air docte...* (106) y en las páginas finales, tal como Baudelaire señalaba la ceguera e incomprensión de los americanos ante el genio de Edgar A. Poe, des Esseintes repudia la moral burguesa, que a imitación de la americana, venera el materialismo financiero. Esta oposición a la noción positivista del progreso indefinido, unida a la nostalgia por el pasado, el desprecio por

la democracia y la desconfianza por el porvenir, retrotraen a una mentalidad que dominó a la generación nacida hacia 1820 - Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, los Goncourt- en la cual el contraste entre el artista y el burgués mostró todas las gradaciones, *desde el afán estético-hedonista de acumular impresiones, hasta la destructora tortura de entregarse a ellas y su plasmación artística*⁶

Ideal estético, pintura y “ bellas monstruosidades”

Desde el punto de vista estético, el decadentismo exalta la facultad creadora del artista que implica una relación entre arte y artificio, opuesta a la mimesis de la naturaleza. Como Baudelaire, des Esseintes considera al artificio como *la marque distinctive du genie de l'homme* (103). Según él, la naturaleza, con la fatigante uniformidad de sus paisajes y cielos *a définitivement lassé l'attentive patience des raffinés* (103) , y anticipándose a Marinetti y a los futuristas del siglo XX, parangona la belleza plástica de las locomotoras creadas por el hombre , a la mujer (104).

Por otra parte, aparece una relación constante entre el arte y lo mórbido y lo letal. Cuando des Esseintes se refiere a sus autores preferidos, ya sea que pertenezcan a la literatura latina (C. III), a la literatura católica (C. XII), o a la literatura contemporánea (C..XIV) : menciona *la langue païene, décomposé comme une venaison* (117) para referirse a la literatura del siglo IV; elogia a Barbey d'Aurevilly por *ces fainsandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet* (276), emplea términos semejantes para caracterizar la literatura contemporánea profana: *le style tacheté et superbe[...] et le style faisandé* (321) . Es evidente la reiteración de un vocabulario que alude metafóricamente a la lengua como carne, susceptible de sufrir los procesos de la materia orgánica : la podredumbre la amorata, (léxico de la *tache*), mejora su sabor (*faisandage*), apura su descomposición.

El ideal estético además, aparece en la novela relacionado con la adopción de un arte ajustado a los nuevos tiempos, tal como lo manifestaba Baudelaire: *Dans les yeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelle*⁷.

Sin embargo , en la interpretación del modelo siempre se halla presente en el narrador un fuerte grado de parodia, audacia, gusto por *la bizarrerie* y humor cínico. Tal su peculiar adaptación de la teoría baudelairiana de las correspondencias. Experto en fragancias y coleccionista de los más raros bálsamos y esencias, el protagonista

vaporiza perfumes que lo transportan y concitan fantasmas del pasado (221); pero también fabrica instrumentos para sus viajes analógicos, tales como una colección de pequeños toneles de sándalo perforados en su bases y conectados por una varilla de metal, que contenían licores, y que denominó su “órgano bucal”, *orgue à bouche* (133). En original transposición de las sinestesia baudelaireana, des Esseintes se complace en paladear licores que le brindan similares sensaciones que la música. En sus singulares analogías, llega a “ejecutar” obras polifónicas, cuartetos o quintetos, con el sentido del gusto, o a “interpretar” conocidas piezas musicales mediante su paladar.

El tono paródico impide cualquier alusión al estadio final de elevación espiritual y conocimiento superior que surge de las correspondencias en Baudelaire; por el contrario, en un inesperado torniquete, con la ironía corrosiva que caracteriza al narrador de *À Rebours*, el episodio de *l’orgue à bouche*, concluye con la historia de una experiencia que combina el realismo exacerbado y cruel, con el humor negro: paladeando un whisky irlandés, su sabor *phéniqué, âcre* (136) le recuerda, anticipándose a la memoria proustiana, una espeluznante visita a un sacamuelas, instalándolo en la covacha sórdida donde padeció las torturas.

Pero el influjo de Huysmans no sólo se advierte en sus seguidores literarios, sino también en el campo pictórico desde la crítica de arte que ejerció siguiendo una tradición que provenía de Baudelaire. En *L’Art Moderne* (1883), serie de ensayos sobre pintores contemporáneos, se revela como polemista de gran intuición artística, rechazando el conformismo del realismo academicista erigiéndose en defensor de los pintores impresionistas. Es además el primero en valorar el simbolismo de los cuadros de Gustave Moreau y la fantasía desconcertante de Odilon Redon.

Lo interesante es que la apreciación crítica de la pintura se infiltra en su obra de ficción y adquiere un destacado protagonismo, en este sentido se cumple una constante del imaginario decadente. la contaminación recíproca de dos sistemas semióticos.

El narrador de *À Rebours* nos informa que des Esseintes se rodeó de *une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours.* para que lo transportara a *un monde inconnu.*(141)

Entre grabados de Jan Luicken, un boceto del Greco, los personajes de Odilon Redon y los dibujos y grabados de Bresdin, adquiere dos obras maestras de Gustave Moreau (1826-1898) con el mismo tema, el óleo *Salomé* y la acuarela *L’Apparition*; ambos habían sido expuestos en el Salón de 1876, reseñado por Huysmans.

Atrapado por una atracción irresistible, noche tras noche des Esseintes se complace en contemplar las telas de Moreau. La detallada descripción que realiza el narrador carga de connotaciones literarias una obra cuyo artífice deseaba antiliteraria. A través de los principios de la *Bella Inercia* y de la *Riqueza necesaria*, el pintor pretendía evadirse de las infiltraciones ajenas al arte pictórico.

El ideal primero lo hallaba en las sibilas y las figuras tombales de Miguel Ángel que parecen coaguladas en un gesto de sonambulismo ideal, absortas en un ensueño que las transporta a otros mundos. El principio de *Riqueza necesaria* se concretaba en Moreau siguiendo las huellas de la música wagneriana, al construir sus cuadros como poemas simbólicos, con detalles significativos en los que resuena el tema principal. 7

El texto de Huysmans describe el óleo *Salomé danzando ante Herodes*, centrándose en la figura de la joven que baila ante el viejo tetrarca para seducirlo y reclamar la cabeza de San Juan Bautista. La figura emblemática de la seducción perversa que encarna Salomé obsesiona a des Esseintes: *Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église. Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commendement, le bras droit replié, tenant à l'hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie prince les cordes.* (142) La descripción de la tela destaca la *pose hiératique* (142) de Herodes y la concentración de Salomé en su lúbrica danza, que la hace aparecer como *une somnambule*, (143), ambos términos relacionados con el principio de Inercia.

Moreau había realizado numerosos estudios preliminares, de los cuales setenta se centraban en Salomé, quien en esta versión final aparece totalmente cubierta de joyas: su aspecto y el contexto arquitectónico en el que se desarrolla la escena, *un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine;*(142) son descritos por el narrador. La bailarina legendaria aparece en medio este palacio de estilo confuso y grandioso y con un ropaje suntuoso y ecléctico, con *un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salmmbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Egypte et de l'Inde, le grand lotus.* (145) El narrador conjetura que *le peintre semblait d'ailleurs voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque..* (145), para luego detenerse a preguntar sobre el sentido emblemático de la flor de loto: flor fálica de la India, alegoría de la fecundidad, símbolo del pecado u

objeto ritual en las ceremonias sepulcrales de Egipto. ¿Por qué no alusión a la Riqueza necesaria de símbolos que se acumulan y que en este caso redobla la presencia de la pantera negra, en referencia a la lujuria?

De este modo, Huysmans realiza una interpretación literaria con los mismos principios que Moreau enunciaba para crear un arte aliterario, y su Salomé se halla próxima a la reina de Saba descrita en *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

La interpretación del narrador de *A Rebours* se remonta a la versión literaria del mito en el siglo XIX: lejana a la visión bíblica, y próxima a las teogonías del extremo oriente; imagen de la mujer destructora y lasciva, tejida en las dos últimas décadas del siglo por los decadentes : *Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoissonant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.* (145)

La Salomé que aparece en la acuarela resulta para des Esseintes aún más inquietante: ya consumado el crimen de San Juan Bautista, *L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des chevaux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard l'Hérodiade qui rêve à ses haines enfin abouties...*(148)

Han desaparecido la flor de loto y la diosa antigua: la bailarina aparece *plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés avec son charme de grand fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies.* (148). De hecho esta visión orientalizada, rica y asociativa del mito de Salomé inscribe a Huysmans en la tradición abierta por Nerval y Flaubert, quienes habían sustituido la visión oriental ortodoxa de asimilación eurocentrica de un Chateaubriand o de Lamartine por una más solidaria y comprensiva, aunque –como advierte E. Said 8- también pervertida.

Tanto Huysmans como Gautier, Baudelaire y Swiburne hermanan las imágenes de lugares exóticos con temáticas relacionadas con el sadismo, la fascinación por lo macabro, la visión de la mujer fatal, el secreto y el ocultismo. La actitud contestataria ante los dogmas instauro lo monstruoso como figura totémica de la época, la hibridación como gesto prometeico o diabólico permite la interpenetración de reinos, culturas y creencias.

Esta tendencia se halla indudablemente relacionada con el ideal estético del decadentismo y su poética que, en oposición al clasicismo, tiende a valorizar la pérdida,

la confusión, la amalgama, el parcelamiento, la ultranza y la enfermedad. Por ello no sorprende que a menudo se haya identificado imaginario decadente y teratogonía; muchas obras del período así lo justifican: *Les monstres de Paris* (1880) de Paul Mahalin, *Monstres françaises*, de Catulle Mendès (1885) e imágenes parciales en la obra de Richepin, Vallès y el propio Huysmans.

Por otra parte, el imaginario decadente de lo femenino como un ser espiritualmente inferior, se hallaba en Francia influido por Schopenhauer, traducido hacia 1880, y por Baudelaire, quien subrayaba la naturalidad de la mujer, es decir su animalidad: *La femme est naturelle, c'est à dire abominable*.

*Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est à dire le contraire du dandy.*⁹

Esta tendencia a la animalización que puede manifestarse en hibridaciones, acerca a la mujer a la categoría de lo monstruoso. En este sentido es interesante recordar la serie de telas de Odilon Redon, con el motivo obsesivo de la mujer- araña, así como sus invenciones oníricas de rostros *simiescos de- pesadas mandíbulas, cejas protuberantes, frentes huidizas y cráneos achatados*- El narrador de *À Rebours* menciona también : *rostros de enormes y enloquecidos ojos* que parecían *reminiscencias de noches febriles o de horribles sueños de su infancia*.

El concepto de hibridación, además, se halla ligado al de la ambigüedad sexual y la androginia. A propósito, Mario Praz¹⁰ destaca esta característica presente en muchas telas de Moreau en las que aparecen hombres con rostros virginales y vírgenes con rostros de efebo, sin contraste de edades o sexos, con ciertos rasgos de consanguinidad.

En Huysmans los recuerdos de extrañas experiencias y los excesos que lo han conducido al agotamiento, asaltan intermitentemente a des Esseintes. Sus visiones de lo femenino no sólo convocan una estética de la hibridación que tiende a la masculinización, añaden a ello el grotesco de la feria o el circo, imaginario eminentemente urbano, caro a los decadentes, que contribuyó a minar la separación clásica entre fealdad y belleza para crear una modernidad radical cuyo antecedente inmediato en esta instancia es también Baudelaire

Debe sumarse a este imaginario la apelación al mundo del subconsciente aludido por el narrador de *A rebours* en el comentario a la obra de Redon, y multiplicado en la evocación de experiencias, imágenes onírica de sueños o pesadillas que connotan obsesiones y temores.

Así, des Esseintes evoca una relación que desemboca en la desilusión con Miss Urania, una americana acróbata de un circo, de esbelta figura, músculos de acero y

vigorosas piernas que lo atrae por una apariencia andrógina que parece resolverse en masculinidad y que contrasta con la debilidad y el femineidad que se adjudica a sí mismo

También evoca la aventura con una ventrílocua que conoce en un café concert y cuya monstruosidad lo había satisfecho durante meses, a quien obliga en su habitación a oscuras; ya, a fingir un diálogo con entre una esfinge y una quimera en *l'admirable prose de Flaubert* (211); ya, a fingir la voz aguardentosa de un marido celoso para azuzar su deseo. (211-212). Ambos episodios combinan lo *kitsh* con lo bufonesco, la cita consagrada - Platon y la naturaleza del amor, Flaubert y su búsqueda *des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits* en *Las Tentaciones de San Antonio*.(211) - y su deformación grotesca.

La asimilación que realiza el protagonista entre arte y fantasía creadora que desdeña lo natural, lo lleva a coleccionar plantas exóticas que remedan las artificiales: sus tallos y hojas semejan materiales inertes como hule, vendas elásticas, zinc, percal, porcelana. Pueden también evocar las partes de un animal, como la pleura de un buey, la vejiga de un cerdo o un cordón umbilical. A ello se añade la atracción por lo mórbido y lo letal: sus formas, colores y texturas aluden a cuerpos alterados por diversas enfermedades: sífilis, lepra, gangrena.(193).

Como corolario de la descripción de su jardín, se alude a una pesadilla que padece des Esseintes : en un bosque se encuentra en compañía de una mujer desconocida ; sus rasgos nuevamente aluden a lo monstruoso y al imaginario circense: se menciona un rostro de bulldog y se la ve vestida con botas de soldado prusiano y un bonete negro adornado con cascabeles, tiene la apariencia de un saltimbanqui de feria, ambos son perseguidos por una horrorosa figura ambigua y sin sexo que parece ser la muerte o la personificación de la Sífilis. La imaginación desbordada del sueño dibuja sucesivas metamorfosis donde se asocian la animalidad de las plantas de la víspera con lo femenino transmutado en imágenes aniquiladoras y repugnantes.

Evidentemente todas las visiones de lo femenino congregan desde el punto de vista psicoanalítico, el temor y rechazo al lo Otro diferente, que se torna amenazador, grotesco, o repulsivo.

No en vano los personajes de Huysmans son solitarios solterones. En otra de sus novelas, *Là-bas*, el protagonista, Durtal, desde su pesimismo de ex - escritor desencantado con el mundo contemporáneo, que se refugia en el estudio de la historia

pero también en el ocultismo y la magia negra, convierte a la mujer y a su potencial fecundidad en el *pharmacon* de todos los males.

Si para Praz la consanguineidad de las pinturas de Moreau desembocan en la esterilidad, la literatura de Huysmans, como la de Mallarmé y más tarde Proust y Joyce se asocian a la de una generación en quienes según Edward Said *el fracaso de la capacidad de producir o procrear hijos se retrata de tal forma que representa una condición general que aqueja por igual a la cultura y la sociedad, por no decir a los hombres y mujeres individuales*¹¹

El fracaso de la exclusión

Uno de los episodios más notables de la novela se refiere a la historia de una enorme tortuga que des Esseintes adquiere con el solo propósito de realzar la colorida trama de una alfombra oriental. Para cumplimentar su propósito decorativo, la somete a un baño de oro y hace engastar en su caparazón piedras preciosas sutilmente elegidas según el colorido de sus reflejos. Pero el animal, sólo vive unas horas: *elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait*, (139). La historia de la tortuga con la “moraleta” final prefigura la amenaza que se cierne sobre su propio dueño, al representarlo emblemáticamente. Des Esseintes piensa salvarse excluyéndose del mundo, en un paraíso artificial de puro esteticismo creado por su fantasías, bajo la caparazón de una morada transformada en joya. Sin embargo su estado físico empeora tras repetidas crisis y su neurosis se agrava progresivamente, por lo que los médicos dictaminan unánimemente la necesidad de su regreso a una vida social normal. La metáfora sintetiza también el movimiento pendular del decadentismo que comporta por una parte la exaltación prometeica de la facultad creadora, la pregnancy de lo monstruoso; y paralelamente la obsesión por la descomposición, disolución y podredumbre como signos de la inestabilidad ontológica.

-
- ¹ Huysmans, J. K. *A Rebours*. Paris, Gallimard, 1977. En adelante, las páginas de las citas correspondientes se indicarán en el texto entre paréntesis.
- ² Citado en : Gojinowski, Daniel .*A Rebours*. Paris, Gallimard, 1996, p.154.
- ³ Para estudiar las interrelaciones entre naturalismo y decadentismo en la *Notice* ver: Gamot, André “Glose pour des Esseintes” en :*Pétique* Paris, Seuil N° 123, 2000, p. 321-337.
- ⁴ Fumaroli, Marc. “*Préface*” À *Rebours*, ob.cit.p.24.
- ⁵ Bourget, Paul. “Théorie de la décadence” en : *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Gallimard 1993, p.14.
- ⁶ Auerbach, Erich.*Mimesis*.México, FCE, p. 474.
- ⁷ Baudelaire, Charles.*Notes nouvelles sur Edgar Poe*.Paris, Grasset, 1936, p. 1061.
- ⁷ Ver: Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo*.. Monte Ávila, 1965.p. 157.
- ⁸ Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990.
- ⁹ Baudekaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1961,p. 1272.
- ¹⁰ Praz, Mario.*Ob.cit.* p. 189.
- ¹¹ Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires,Debate, 2004.p. 30.

Estela Blarduni.