

Enfermedad y estilo en Huysmans: desintegración de la figura del soltero en *À Rebours*

*Illness and Style in Huysmans:
Disintegration of the Figure of the Unmarried Man in À Rebours*

Doença e estilo em Huysmans:
a desintegração da figura do solteiro em *À Rebours*

JULIETA VIDELA MARTÍNEZ*
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202415.33.03>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2024

Fecha de modificación: 3 de julio de 2024

RESUMEN

Aparece, en el siglo XIX, la figura del “soltero” (artista) como un gesto de resistencia ante el avance y la generalización de la vida burguesa y utilitaria que se impone en forma desmedida. *À Rebours*, de J.K. Huysmans, es la narración de un espíritu hastiado debido a dicha imposición. El capítulo seis de la novela recrea la figura del soltero en des Esseintes como un modo de vida de su pasado, que, a causa de la neurosis, se exagera en un deseo de soledad y aislamiento hasta revelar un proceso de desintegración paulatina del personaje. Sostengo que, por causa de su composición estilística, esta novela desencadena hacia fin de siglo XIX un proceso declinatorio de desintegración de la figura decimonónica del soltero y crea una nueva figura, que es la del “solo”, por ello, concentraré esta lectura estético-hermenéutica en el capítulo mencionado.

PALABRAS CLAVE: literatura francesa, J-K Huysmans, siglo XIX, decadentismo, decadencia, estilo, soltero, neurosis

ABSTRACT

In the 19th century, the figure of the “bachelor” (artist) appeared as a gesture of resistance to the advance and generalisation of bourgeois and utilitarian life, which was imposed in an excessive manner. J.K. Huysmans' *À Rebours* is the narration of a spirit jaded by this imposition. Chapter six of the novel recreates the figure of the bachelor in des Esseintes as a way of life, during his past, which, because of neurosis, is exacerbated in a desire for solitude and isolation until it reveals a process of gradual disintegration of the character. I argue that, because of its stylistic composition, this novel triggers, towards the end of the 19th century, a declining process of disintegration of the nineteenth-century figure of

* julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar, Doctoranda en Letras, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

the bachelor and creates a new figure, that of the “alone”, which is why I will concentrate our aesthetic-hermeneutic reading on the chapter mentioned above.

KEYWORDS: french literature, J-K Huysmans, 19th century, decadentism, decadence, style, bachelor, neurosis

RESUMO

No século XIX, a figura do “solteiro” (artista) surge como um gesto de resistência ao avanço e à generalização da vida burguesa e utilitária, que se impõe de forma excessiva. *À Rebours*, de J.K. Huysmans, é a narração de um espírito entediado por essa imposição. O capítulo seis do romance recria a figura do solteiro em des Esseintes como um modo de vida, de seu passado, que, devido à neurose, se exacerba num desejo de solidão e isolamento até revelar um processo de desintegração gradual da personagem. Defendo que, pela sua composição estilística, este romance desencadeia, no final do século XIX, um processo decrescente de desintegração da figura do solteiro oitocentista e cria uma nova figura, a do “só”, razão pela qual concentrarei esta leitura estético-hermenêutica no capítulo acima referido.

PALAVRAS-CHAVE: literatura francesa, J-K Huysmans, século XIX, decadentismo, decadência, estilo, solteiro, neurose

1. El artista en el siglo XIX

En *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*, Melmoux manifiesta que el siglo XIX es el paradigma del artista debido a que las obras literarias tienen como eje fundamental la representación de esta figura. No es casual entonces que el periódico *L'Artiste*, que nace en 1831, se prolongue por el resto del siglo hasta finalizar sus tiradas en 1904. No obstante, este término pierde ya un significado estrecho a partir de la década de 1930 con *le petit cénacle*. Es decir, el vocablo “artista” ya no solo comprende las figuras del escritor, el pintor o el músico, sino también al aficionado al arte o a aquel que hace de su vida una obra de arte o que tiene un sentimiento especial por las artes. A su vez, la figura de artista implica un conjunto de transformaciones en las ideas sobre el arte y la literatura, así como también en el desarrollo y la composición (o descomposición) de la novela hacia fin de siglo XIX. Algunos de estos aspectos ya se reflexionan, durante estos mismos años, en la teoría de la decadencia formulada por Bourget en los *Essais de psychologie contemporaine* y en el ensayo “Caso Wagner” de Nietzsche.

La teoría de la decadencia de Bourget reflexiona sobre la modernidad del fin del siglo XIX a partir de la figura del artista de Baudelaire, comprendida metafóricamente como una célula que cobra independencia del organismo y, en consecuencia, lo enferma. La imagen del artista baudelaireano es la del individuo improductivo que ya se viene

ensayando desde las novelas de Flaubert —o incluso mucho antes con Chateaubriand—, como en *L'éducation sentimentale* con Frédéric, el estudiante soltero que tiene mucho tiempo de ocio para cultivar su melancolía. El desenvolvimiento de esta figura aumenta en la narrativa de fin de siglo y contrae cambios estilísticos en la novela, esto es, promueve la desintegración de su armonía unitaria para dar paso a la autonomía del detalle, la palabra, la imagen o cualquier elemento del lenguaje que compone la obra. Así, a lo largo del siglo se multiplican los solteros que rechazan el matrimonio y cualquier contrato que los vincule con el órgano social. Esta multiplicidad de solteros u otras figuras improproductivas vinculadas con el arte descomponen la unidad de la narrativa debido a que introducen la lógica improductiva y el tópico de la decadencia en las fibras del lenguaje literario.

A principios del siglo XIX, el artista tenía una aureola laica que lo convertía en el guía del pueblo, sin embargo, después de las revoluciones y, especialmente después de 1848, éste pierde tal comunicación, se convierte en un marginal, se recluye en su “torre de marfil” y sufre el duelo por esta pérdida. Es a partir de este momento que la relación entre el artista y el pueblo se torna recíprocamente hostil. Así, esta figura decimonónica de artista —con un significado extendido hacia aquel sujeto “demasiado hábil para el pensamiento solitario”, incluye a quienes “la abundancia de sensaciones refinadas y la exquisitez de sentimientos raros los ha vuelto virtuosos, estériles pero refinados, en voluptuosidades y dolores” (Bourget 93)— toma diversas modulaciones para definirse en oposición con aquel pueblo burgués y sordo a sus creaciones artísticas. Ya con Baudelaire, la figura del *dandy* aparece como la del artista que se sumerge en la multitud o en el mal que no puede eludir, y es quien a su vez se convertirá, hacia fin de siglo, en el esteta que pretende montar su vida como si fuera una obra en sí misma. También aparece la figura del soltero —que, en muchos casos, es el *dandy* mismo— en Flaubert, los Goncourt o Huysmans. Una de las características del *dandy* es la soledad, ya enunciada por Bourget cuando sostiene que este es demasiado hábil para el pensamiento solitario. Tal como dice Scaraffia en el *Diccionario del dandi*: “El dandismo es la codificación de la soledad, la resistencia tierna y desesperada a la exclusión de un mundo que acepta sólo a quien se somete por entero a sus exigencias” (131).

À *Rebours* (1884) tiene como protagonista un aficionado al arte que intenta hacer de su vida una obra, pero, además, se trata de una novela de artista en la que el esteta es el único personaje presente, cuyo deseo es escapar de la ciudad y de la multitud para dedicarse a reflexiones y experiencias estéticas en soledad. Esta es la novela que por antonomasia representa al *dandy* en su plena soledad. Aunque en À *Rebours* aparecen, de vez en cuando, dos sirvientes, estos utilizan un calzado especial para no hacer ruido y, en consecuencia, para que des Esseintes no reconozca otra presencia en su hogar, es decir, para sentirse solo. Otros sujetos aparecen en recuerdos de distintos momentos de su vida, pero

la comunicación con la sociedad se ve completamente quebrada; así, quienes aparecen solo lo hacen en la medida en que constituyen una parte de la memoria del protagonista. De hecho, la novela está narrada en estilo indirecto libre, revelando las sensaciones y la neurosis hereditaria de des Esseintes. De esta manera, se puede leer cómo este aficionado retoma la figura del soltero en su memoria a través de un recuerdo donde todavía se encontraba dentro de la sociedad, aunque ya desestimándola a partir de su elección de vida en soltería. No obstante, cuando el narrador vuelve al tiempo principal que es objeto de narración y donde se cuenta el proceso de aislamiento del duque, comienza en des Esseintes un movimiento de desintegración paulatino a partir del cual se desaparece su relación y vinculación con la sociedad y se desanda la interacción hasta encontrarse completamente solo. Así, es importante tener en cuenta que hay por lo menos dos tiempos: el primero es el pasado reciente, en el que se sitúa la historia de aislamiento de des Esseintes, y el segundo, el pasado lejano o de recuerdos del duque donde se encuentra todavía dentro de la sociedad. Si en *Bouvard et Pécuchet* los solteros se escapan de la capital a Normandía para edificar su hogar en donde pudieran experimentar con el conocimiento, aunque “huían de la vecindad de las casas y no obstante temían a la soledad” (Flaubert 28), en *À Rebours* el soltero deja atrás el pasado de vida en soltería para entregarse a una experiencia meditativa sin miedo a la soledad.

En consonancia con el movimiento del protagonista —desde su disgregación de lo social en tanto soltero hacia su conversión en hombre solitario, es decir, como quien ya no solo deja de contraer vínculos sociales, sino que va más allá, hacia un estado de hermetismo profundo—, es interesante tener en cuenta una de las hipótesis de Melmoux sobre la novela de Huysmans. Este afirma que *À Rebours* es una *anti-Bildungsroman* en el sentido de que si “le roman d’éducation exige un héros, dont il trace, pas à pas, le cheminement, enregistrant très précisément le retentissement d’épisodes choisis sur sa personnalité” (170)¹. La obra de Huysmans carece de un protagonista con personalidad y ninguna de las experiencias evocadas apunta a transformar dicha personalidad en falta. A la consolidación de una personalidad se la sustituye por la descripción de diferentes etapas de la neurosis y estados de la mente y del cuerpo que esta provoca, es decir, los impulsos sensoriales que la enfermedad genera. La desaparición de una personalidad en formación dentro del género de la novela y, en lugar de ello, la aparición de los síntomas de la neurosis, es un procedimiento que ya previeron los hermanos Goncourt unas décadas antes. Se puede ver en las anotaciones del 1 de junio de 1891: “Me ha producido satisfacción ver citado en Hervieu un juicio mío sobre la novela del 6 de julio de 1856, en que decía: ‘En fin, la novela del porvenir está llamada a hacer más la historia de las cosas que pasan en el cerebro que las cosas

1. “La novela de aprendizaje exige un héroe en el que se traza, paso a paso, el trayecto registrando con gran precisión las repercusiones de determinados episodios en su personalidad” (mi traducción).

que pasan en el corazón. Me parece que actualmente se marcha en ese sentido” (317). Se puede afirmar entonces que el *dandy*, cuya característica neurótica es la de vivir en soledad, tal como se da en el caso de des Esseintes, somatiza el pasaje de la novela del alma a la novela de la neurosis de un personaje que abre su mente y muestra su continuo pensamiento y enervamiento de las sensaciones.

Des Esseintes no tiene una personalidad anterior ni exterior a la neurosis. Este trabajo avanzará más allá de la idea de *anti-Bildungsroman* y explicará cómo la novela consiste, entonces, en el pasaje de una novela de la narración del alma o de lo sentimental (es decir, de una homogeneidad de sentido) a la narración de los procesos mentales, “cerebrales” y sensoriales ejecutados por la neurosis. Este segundo modo de narración mental lleva al personaje, “a contrapelo” de la novela de aprendizaje, por un trayecto regresivo que parte por la soltería —una forma de negación de la integración social— para convertirlo en un sujeto que se halla solo, aislado y, poco a poco, desintegrado materialmente por su enfermedad. Des Esseintes niega lo sentimental como modo de vinculación con lo social y promueve lo sensorial como difuminación de la homogeneidad; por ello cada capítulo de la novela se concentra en diferentes objetos como plantas, piedras o libros, entre otros, y los ejercicios estéticos que realiza el individuo con estos. El proceso de desintegración del personaje carente de personalidad puede pensarse metafóricamente como un proceso de evaporación, difuminación o desvanecimiento de la forma material, así como también en términos de descomposición de un objeto hasta su desintegración. Cuando se dice que el personaje sufre un proceso de desintegración, se entiende por esta idea dos aspectos fundamentales: por un lado, se desintegra literalmente del conglomerado y del ámbito social que obliga a cualquier individuo a entablar distintos tipos de relaciones sociales como modo de vida y, por el otro, el sujeto mismo, por causa de su enfermedad o neurosis, sufre una desintegración material de su cuerpo y se encuentra en un estado de descomposición propio de la enfermedad misma.

2. La neurosis

Si À Rebours tiene como piedra angular el mundo sensorial de des Esseintes, el primer rasgo que condiciona el estilo de la novela y, en consecuencia, el proceso de desintegración del artista es la enfermedad hereditaria que el protagonista padece, es decir, la neurosis diagnosticada por el médico. Este último es uno de los pocos personajes que cumple un papel elemental en relación con el artista: su lugar no solo consiste en diagnosticar su enfermedad, sino también en forzar la inserción del diletante en la sociedad y, por lo tanto, en aumentar su malestar hasta generar síntomas exacerbados.

Ya en la teoría de la decadencia aparecen sistematizadas las características fundamentales de ciertos sujetos inadaptados para vivir en sociedad, inhábiles para trabajar y estériles para reproducirse a causa de las sensaciones refinadas que los definen. Con un estilo descriptivo similar al de Bourget, el primer capítulo de la novela de Huysmans comienza haciendo hincapié en la herencia enfermiza que le dejó la sangre. Ante el pasado de una familia numerosa y vigorosa, el último descendiente es Jean Floressas des Esseintes. Las últimas generaciones del linaje presentan, a raíz de uniones consanguíneas, familiares enfermizos, nerviosos y hombres afeminados. Así, des Esseintes hereda los rasgos de una familia en declive y en desaparición. Queda claro cómo se proyecta, tanto en Bourget como en Huysmans, una oposición entre un grupo social que goza de buena salud y ciertos individuos que viven en padecimiento, aislados y sin poder adaptarse a la sociedad como consecuencia de sus enfermedades.

En la época, la neurosis es una palabra imprecisa a la que se le atribuye toda una suerte de alteraciones psíquicas como el enervamiento de las sensaciones y los nervios, la histeria y la obsesión, pero también se relaciona con la anemia, abuso de drogas, oftalmia, sífilis, pesadillas, alucinaciones del olfato, sudores fríos, ilusiones auditivas o epilepsia, y que además tiende a dañar las fuerzas sexuales de los enfermos. Generalmente afectaba a las mujeres y los artistas, pero en especial, tal como lo dice el artículo del *Grand Larousse Universel du XIX siècle* citado en Melmoux, era una “affection fréquente chez les jeunes filles ... On l'appelle aujourd'hui maladie des jeunes ... À peu près particulière au sex féminin (176)”².

En consecuencia, la neurosis genera en el enfermo la imposibilidad de formar parte del común social debido a que lo inhabilita de la fuerza “saludable” para producir. En este sentido, el neurótico se recluye y se aísla de la sociedad rompiendo cualquier enlace que le permita relacionarse con otros, y principalmente, con el matrimonio. En efecto, al no tolerar ninguna dinámica social que revele la condición burguesa del presente, termina alejándose incluso hasta de sus conocidos, quienes seguramente ya se encontrarían casados. En definitiva, des Esseintes concluye marginado, debido a este rechazo mutuo con la sociedad, en un hogar construido ya no según sus necesidades vitales o sociales, sino según sus “necesidades” neurótico-estéticas, que son a la vez sus habilidades para contemplar el arte. Este aislamiento a merced de sus intereses neurótico-estéticos, sin embargo, no deja de apuntar a su propia desaparición en tanto que no busca la buena salud, sino su empeoramiento. Por otro lado, la neurosis define al artista en términos de afeminación. Los rasgos propios del duque son ambiguos: si no fuera por la barba puntiaguda que le da el rasgo viril, se podría imaginar un cuadro

2. “Afección frecuente en las jovencitas ... Hoy se la conoce como enfermedad de los jóvenes ... Más o menos propia del sexo femenino” (mi traducción).

completamente femenino similar al de Dorian Gray. Estas características, entonces, otorgadas por la neurosis al duque son propias de la figura del soltero y el andrógino. Esta combinación de soltería y androginia se puede traducir como una ruptura con los lazos sociales y, simultáneamente, como una indefinición de lo masculino y lo femenino. Estos rasgos juegan entre sí y son prácticamente indisolubles.

En 1888, Nietzsche publica *El caso Wagner*, un ensayo que tiene también como objetivo la reflexión sobre la decadencia. La relación entre Wagner y la literatura francesa es fundamental para definir, especialmente, un arte de estilo decadente que constituye una poética del detalle o miniaturista especializada en la autonomía de la página, la frase y la palabra. Es evidente la lectura que realiza Nietzsche sobre la teoría de la decadencia de Bourget. Sin embargo, la posición crítica del filósofo es opuesta a la del francés. Nietzsche adopta un punto de vista positivista, eligiendo el primer camino revelado en el texto de la teoría de la decadencia: “Para juzgar la decadencia, el crítico puede situarse en dos puntos de vista, distintos entre sí hasta la contradicción. Ante una sociedad que se descompone, el Imperio Romano, por ejemplo, puede considerar el esfuerzo total y constatar su insuficiencia” (Bourget 92). De esta manera, Nietzsche afirma que una poética del detalle como la de Wagner, a la que compara con la de los hermanos Goncourt y la de Flaubert, es una creación de un objeto estético fuerte, sublime, poco delicado, realizado por enfermos e histéricos y que, a la vez, enferma, produce sudor, “arruina la salud” (190), es una enfermedad en sí misma y es claustrofóbica. Además de caracterizar a este estilo decadente como un arte enfermo que a su vez agobia y enferma, manifiesta que se trata de la “degeneración fisiológica” (197) del arte y del artista a partir del procedimiento miniaturista que ya no apunta a la composición de un todo, sino más bien a la concentración en las partes, en las unidades independientes. Esta poética del detalle de la que habla Nietzsche le permite sostener que la música de Wagner es una “música desintegrada” (203). En consonancia con esta noción, en 1892, Max Nordau publica su obra *Degeneración* como una crítica social —y moral— de los individuos artistas a quienes analiza bajo el proceso de “degeneración”, proveniente de la psiquiatría, en su relación con la sociedad. Así, el diagnóstico que realiza sobre los “degenerados” el retrato de des Esseintes:

Cuando ... un organismo está debilitado, sus descendientes no son semejantes al tipo sano, normal y evolutivo de la especie, sino que forman una nueva subvariedad que posee ... la facultad de legar a sus propios descendientes, en un grado que va aumentando cada vez más, sus desviaciones de la norma, en este caso, patológicas: detenciones del desarrollo, deformidades, vicios. Lo que distingue a la degeneración de la formación de nuevas especies ... es que la variedad patológica no dura y no se reproduce como la que está sana, sino que

felizmente no tarda en ser atacada de esterilidad y muere al cabo de algunas generaciones. (29)

Aunque el estudio de Nordau es opuesto a la propuesta esteticista del decadentismo y su noción es moral, el retrato que plantea de los individuos “degenerados” adquiere el carácter de desintegración que se pretende señalar en el protagonista de la novela.

Así como Nietzsche, parte del estudio de Bourget para tomar un punto de vista opuesto al de este último; en este estudio, recuperamos el término positivista “desintegración” de Nietzsche para pensar el estilo construido en *À Rebours* como pasaje de la novela del alma hacia la novela “cerebral”. Este pasaje se explicita en el proceso de degeneración y desintegración del personaje en relación con la sociedad y consigo mismo como síntoma de su neurosis. Así, se asiste a la desaparición de la unidad misma de personaje-protagonista: des Esseintes ya carece de sentimientos que lo relacionen con la sociedad y no es más que una materia en desintegración que reacciona a partir de sensaciones extremas, neuróticas o cerebrales.

3. De la soltería a la soledad

La noticia de la novela relata ya una infancia muy solitaria con la desaparición progresiva del linaje de los des Esseintes y la pérdida de sus padres. El duque nunca pudo insertarse en ningún organismo social, ni siquiera el del instituto jesuita al que asistía para su educación.

A lo largo de la novela se repiten contemplaciones estéticas que, a través del objeto o uno de sus componentes, desencadenan un recuerdo del pasado. Uno de los “estigmas capitales” (37) que Nordau define en *Degeneración*, a raíz de los artistas y de sus obras de fin de siglo, es la inacción y el ensueño constante de los que estos se congratulan. Las contemplaciones y el desencadenamiento de los recuerdos forman parte de esta lógica inactiva que desprende al “artista” de lo real, lo material, lo social y del presente. Esto mismo ocurre en la estructura del capítulo VI de *À Rebours*. El comienzo de la narración presenta dos recuerdos y, hacia el final, el narrador nos revela de dónde provienen: des Esseintes se encuentra leyendo *De laude castitatis* de Avito de Viena, poema latino del siglo V que describe los sufrimientos de la vida conyugal. El primer recuerdo se remonta a un suceso de su vida en el que un amigo decide casarse. Los amigos del círculo rechazan esta determinación, pero des Esseintes reacciona de una manera opuesta, lo acompaña en su decisión, lo aconseja y lo alienta a realizarla. Finalmente, la historia del matrimonio termina en grandes problemas económicos, pobreza y separación. Este tipo de trama, construida a partir del matrimonio y el dinero, es frecuente en la literatura realista y naturalista. El pasaje de Huysmans es una parodia de la lógica

matrimonial que deviene en malestar y separación a causa de la falta del recurso económico. Ante esta situación, el duque se congratula de las técnicas “pedagógicas” que utilizó para lograr su cometido. El siguiente recuerdo revela el carácter cínico de des Esseintes ante un encuentro con un joven a quien conduce hacia los placeres sexuales y el crimen. Mediante la obra literaria que el duque lee y los recuerdos que se desprenden del texto latino, queda explicitado el modo de vida que eligió el artista en el pasado lejano. La soltería de Floressas es, en el momento donde todavía convive en sociedad, la resistencia a la legalidad y a la vida burguesa que se concreta y se perpetúa en el matrimonio. Desde la percepción del neurótico, la soltería lo localiza jerárquicamente en un rango superior a sus amigos, a quienes enseña, con sutileza, técnica y manipulación, a vivir por fuera del contrato social.

El primer recuerdo es la imagen del rechazo del contrato social, aunque allí todavía des Esseintes se encuentra en sociedad. Si el artista rechaza el lazo matrimonial, es porque considera que, en tanto representación de la institución burguesa, es el mal. Efectivamente, la escena del recuerdo revela que el problema en el matrimonio fue el dinero: la dote de la esposa era pequeña, el esposo gastó todo en la compra de muebles, terminaron empobrecidos y ello los llevó al adulterio y la separación. Frente al primer recuerdo, se desprende el segundo que presenta el camino escogido por des Esseintes: la perversión, la prostitución, el crimen y la soltería, es decir, la transgresión sádica y el sexo sin contrato ni compromiso. En este sentido, la figura del soltero que representa des Esseintes en el pasado lejano articula dos aspectos: la propuesta de habitar la sociedad a través del reconocimiento del mal que hay en ella en todas sus dimensiones contractuales, negando el matrimonio y todo lo que este contrato conlleva, y la presentación de sí mismo como un *dandy* soltero, educador de otros individuos con la finalidad de oponerse a cualquier contrato social y, en consecuencia, elogiar la transgresión. En otras palabras, en el pasado de su recuerdo des Esseintes niega la vida burguesa y se enfrenta a ella desde el seno de la sociedad, y su gesto pedagógico con su amigo o con el joven puede ser entendido como un intento de fundación de una antisociedad.

El capítulo termina con el regreso al pasado reciente, donde des Esseintes ya no está dentro de la sociedad, sino al margen de ella, volviendo de los recuerdos y ensueños desprendidos de la lectura en la que se vuelve a sumergir. En la estructura de este capítulo, deben reconocerse, en primer lugar, dos tiempos: el pasado lejano, donde el duque aún vive en sociedad pero con su modo peculiar de *dandy* soltero, y el pasado reciente, correspondiente al momento de la narración, donde se dibuja la vida cerebral del protagonista que vive ya no solo en soltería, sino también en soledad y aislamiento, meditando a partir del libro latino. Hacia el final del capítulo, aparece el objeto que había

desencadenado los recuerdos de soltería del pasado lejano: el poema *De laude castiatis*. Gracias a este objeto se puede conocer el pasado de soltería que luego se exacerbaría en la soledad y el aislamiento del pasado reciente.

El nombre completo de la obra de Avito de Viena es *De consolatoria laude castiatis ad Fuscina sororem*, un poema de la antigüedad tardía que este autor cristiano de la patrística le dedica a su hermana Fuscina a la hora de su muerte, donde elogia la virginidad consagrada a la figura femenina, y da como ejemplo modelos de vírgenes como María o Eugenia; sin embargo, no habla exclusivamente de la castidad femenina, sino que también coloca como modelo de castidad a dos hombres del antiguo testamento: Joseph y Daniel. En relación con ello y a partir de los elementos mencionados anteriormente, como el concepto de artista en su sentido más general y la neurosis que impulsa al esteta a una vida en soledad para gozar de las experiencias estéticas, se puede entender que el poema de Avito de Viena es, por un lado, la guía inspiradora para llevar a cabo una vida de experiencia estética en contexto de clausura y de aislamiento total y, por otro lado, que entre el poema y el *dandy* aislado se despliega una relación de identificación a partir de las características de aislamiento, castidad, feminidad y masculinidad mezcladas. Ahora no se trata de soltería, ya que esta noción implica una vida todavía en sociedad a pesar de ella, es decir, al menos con lazos sexuales y extramatrimoniales, aunque transgresores. La vida en aislamiento total, como la de la hermana religiosa de Avito de Viena —incluyendo el deslizamiento entre los géneros masculino y femenino que implicaría cierta androginia en el protagonista— es propicia para una experiencia estética en el hogar construido para tal fin. Ahora se puede trazar un trayecto de desaparición de la constitución del personaje principal: desde la evocación de un pasado lejano como soltero que educa a otros en la vida de la soltería sádica, promiscua e impura, a un pasado reciente en el que el duque corta de raíz cualquier tipo de vínculo social alejándose de la ciudad hacia una zona despoblada.

4. Estética de la desintegración: estilo y decadencia

Ya en 1922 Murry manifiesta que tanto el concepto de decadencia como el de estilo circulan de manera excesiva dentro del lenguaje común de la crítica literaria. Por lo tanto, aquí se reconstruirán brevemente los conflictos teóricos que han desencadenado y cómo se los entenderá finalmente en este trabajo, lo cual se hace necesario debido a las dificultades que enfrentamos todavía hoy a la hora de hablar de estilo y decadencia. En cuanto al estilo, Compagnon le dedica, en *El demonio de la teoría*, un capítulo a su recorrido histórico, y allí tiene en cuenta el auge de la lingüística que se ha empeñado en combatir

al estilo por considerarlo un concepto preteórico y del orden de la interpretación, lo que desacredita la metodología hermenéutica.

A pesar de la reticencia que existe hoy ante este concepto y la resistencia que genera a causa de las polémicas atravesadas durante el siglo xx, Compagnon sostiene que “el estilo, aunque parezca mentira, existe” (232) y se manifiesta, en primer lugar, en la relación entre el texto y la lengua. Ya Barthes reconoce en *El grado cero de la escritura* el carácter ineludible de esta noción. Así, según ambos, no se puede escapar al estilo. El estilo, para los lingüistas de la década de 1970, admitía un binarismo maniqueo entre pensamiento y expresión que hacía posible la idea de sinonimia. Sumado a esto, se jerarquizaba el contenido o significado por encima del significante, dejándole a este último un lugar subsidiario, instrumental y ornamental.

Gracias a Riffaterre, Spitzer, Goodman, Barthes y Genette, se hace posible, después de 1960, el retorno del estilo: estos comienzan a repensar la dualidad tema y forma con su consecuente definición tradicional de sinonimia. Goodman llega a la conclusión de que la definición de estilo es mucho más flexible y que la sinonimia no es fundamental para que el estilo exista. Así, sostiene que, para que el estilo exista, solo hay que admitir que “varias obras sobre el mismo tema —o aproximadamente el mismo tema— pueden tener estilos diferentes, y varias obras sobre temas diferentes pueden tener el mismo estilo” (Compagnon 226). Finalmente, Compagnon recupera el principio flexible de que “hay maneras muy diversas de decir cosas muy parecidas e, inversamente, maneras muy parecidas de decir cosas muy diversas” (230). A partir de ello, Compagnon se cuestiona si con la recuperación de esta definición se vuelve a cierto dualismo tradicional del término y concluye en que aquello que le permite liberarse del dualismo es la flexibilidad de la definición que radica en el “más o menos”. De este modo, va a sostener tres aspectos fundamentales del estilo: “es una variación formal sobre un contenido (más o menos) estable; ... es un conjunto de rasgos característicos de una obra que permiten identificar en ella y reconocer en ella (más intuitiva que analíticamente) al autor; ... es una elección entre varias “escrituras” (232).

Si el estilo de una obra literaria radica en la variación formal sobre un contenido (más o menos estable), implica un conjunto de rasgos característicos que la identifican y es una elección entre varias “escrituras”, el estilo de la obra, en el caso de *À Rebours*, se puede estudiar en relación sintáctica con las obras de otros autores y con las obras del mismo autor, en otras palabras, de manera comparada. Al mismo tiempo, Godard sostiene que, para estudiar el estilo de un novelista, hay que atender al uso que se hace de la lengua en relación con otros aspectos de la obra, y algunos de esos aspectos que han repetido Flaubert y Proust son la visión y la perspectiva, así como también se podría agregar el tema, del cual ya se ha hablado bastante en este trabajo. En relación con la idea

del “estilo de un novelista” según Godard y la “perspectiva” de la que hablan Flaubert y Proust, se pueden agregar algunos aspectos más. En primer lugar, a la hora de estudiar el estilo de Huysmans como novelista, es necesario ser consciente de la diversidad estilística con la que el crítico se enfrenta debido a su escritura experimental que pasa por la guía de Zola y luego por la de Baudelaire y Mallarmé para seguir cambiando posteriormente. En segundo lugar, en cuanto a la perspectiva y el escritor, se pueden recuperar algunas ideas de Murry para dar cuenta de la complejidad de la noción. Murry habla de la individualidad del estilo y de su aspecto sensorial: “un estilo tiene que ser individual, porque es la expresión de una manera individual de sentir” (20). En cuanto a la individualidad, es cierto que un estilo puede corresponder a ella, pero también a un periodo, un grupo o escuela, aunque aquí estamos pensando la creatividad individual de la novela de Huysmans. Además de esto, la percepción y lo sensorial son necesariamente otros aspectos que se trazan en la lengua de la obra.

Dicho todo esto, el estilo no implica en este trabajo un decorado o un elemento accesorio de la obra, sino diversas aristas que la componen: el uso de la lengua, el tema, la construcción de una perspectiva, lo sensorial, entre otros. De todas estas dimensiones, aquí solo se ha tenido en cuenta la conformación y el desarrollo, en el lenguaje literario, del héroe y las relaciones que establece —restablece o rompe— esta figura con el conjunto de esta y las otras obras del siglo que tienen alguna referencia al tema de la soltería, así como también la perspectiva que se compone en torno a este. Dicho de otra manera, para estudiar el estilo de esta novela, se analizó la figura de des Esseintes y su relación con el lenguaje de la obra, como también las relaciones comparadas que plantea, hacia fuera de la obra, con otros textos de la literatura de habla francesa de su siglo. En consecuencia, la figura del soltero se ve radicalmente transformada, exacerbada y hasta amputada. Para que el soltero exista, debe contraer necesariamente vínculos sociales, aunque sea mínimos: tiene que asistir a un prostíbulo, tener amantes, aceptar vivir en una gran ciudad a pesar de su mal contractual y, tal como en el pasado de des Esseintes, ocupar el lugar de guía pedagógico (sádico) que enseña a vivir en soltería a otros. Así, el soltero pedagogo es casi un fundador de una sociedad anticontractual. Sin embargo, el pasado reciente del conde —es decir, la vida en soledad atravesada por los ejercicios estéticos— elimina cualquier tipo de vinculación, y lo “purifica” en tanto que busca la vida de castidad. El soltero necesita de la existencia del otro para corromper y enseñar la transgresión del contrato, mientras que el aislado o “casto” debe amputar cualquier vínculo social y, en consecuencia, cualquier afectividad, para consagrarse a la experiencia estética desde la pureza de la castidad. De esta manera, el soltero huysmansiano del pasado lejano deviene en el “solo” del pasado reciente. El soltero (en tanto sustantivo) corta las raíces con la

sociedad y pierde su materialidad para convertirse en solo, como adjetivo que no cumple su función sintáctica de modificar un núcleo sustantivo.

Es posible advertir, por estas razones, que existe un pasaje del soltero (como sustantivo en términos gramaticales, que potencialmente tiene complementos modificadores) al solo (pero ya no como sustantivo “el solitario”, en tanto que pierde su materialidad y, a la vez, pierde la potencialidad de ser sustantivo modificado o complementado). La modalidad gramatical es funcional para explicar el carácter de desintegración paulatina y desaparición que va atravesando el personaje. Para sostener aún más esta idea de des-*Esseintes* como transición del soltero al solo (en lugar de solitario), se debe tener en cuenta el título de la obra, cuya significación indica no ya la materialidad de un sustantivo —tal como es el caso de las novelas realistas de otros escritores, por ejemplo *Bouvard y Pécuchet*, o como ocurre en la obra del mismo Huysmans en sus etapas más “naturalistas” como *Marthe* o *Les soeurs Vatard*—, sino la locución adverbial *à rebours*, que indica desplazamiento a la inversa, que es muy parecido a decir “a contrapelo” o “al revés”. El personaje mismo ya no es nombre, sustantivo o sustancia, sino más bien desplazamiento, pasaje, desintegración. Por consiguiente, en el proceso de amputación del soltero, a quien se le cortan las raíces que lo atan a la sociedad, Huysmans crea una figura poco común en la novela que tendrá sus repercusiones en la literatura de la época o posterior a ella y que, a su vez, transformará la estructura del género novelesco. Uno de los escritores que ha leído mucho a Huysmans y a quien la crítica de la época ha condenado incluso de plagiador, es Strindberg, quien publicó la novela *Solo [Ensam]* en el año 1903, donde el protagonista realiza un procedimiento similar al de des-*Esseintes*, dejando sus vínculos en el pasado y construyendo una vida en soledad, dedicada a la escritura, la angustia y sus cavilaciones. Cabe destacar que esta novela está narrada en primera persona, es decir, es un monólogo del ser en soledad.

El otro concepto necesario de reconstruir para esta lectura sobre des-*Esseintes* como un proceso de desintegración de la figura del soltero al “solo” es el de decadencia. Haremos referencia, principalmente, a los debates teóricos sobre el término más que a las opiniones de los escritores en distintas épocas debido a su vastedad y la necesidad de definición para este trabajo. Tal como dice Murry, ha sido uno de los términos más despectivos y comunes en la crítica (8). En efecto, los escritores mismos lo han utilizado generalmente en sentido peyorativo en relación con una época y su contexto político, piénsese, por ejemplo, en Chateaubriand, Nodier, Gautier, Baudelaire o du Camp. En estos escritores, como en la crítica, se ha mezclado la idea política de revolución o imperio con la de literatura y, ya sea a comienzos del siglo XIX con Nodier y Gautier o a mediados del siglo con du Camp, el término se ha usado en ese sentido. El significado

de decadencia tiende a cambiar con Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne*, y posteriormente, en los *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, quien, parodiando el lenguaje positivista común hacia fines del siglo, adopta el término para transformarlo en una cualidad positiva de los artistas que experimentan la autonomía del arte. Es en la teoría de la decadencia donde define un “estilo decadente” para aquella literatura en la que se ve el trabajo de orfebre en la lengua. Para completar la imagen paródica, apela a la metáfora común que adoptan los llamados decadentistas como Huysmans, esto es, la referencia a la caída del Imperio romano o la antigüedad tardía.

Tal como ya se ha dicho, Nietzsche lee en “El caso Wagner” la obra de Bourget y toma la idea de autonomía del arte pensada desde el estilo decadente, pero esta vez para devolverle un significado plenamente positivista en el que se cierne el final del siglo. Nietzsche plantea aquí una redefinición del “estilo decadente”: en lugar de crear belleza, crea un arte sublime que apela a las pasiones, y esto constituye “una expresión de degeneración fisiológica” (197) en las artes, los autores y el público. El estilo decadente apunta al entretenimiento de las multitudes y corrompe el “buen estilo”, caracterizado por la composición de la unidad y del todo. La ruptura del todo se realiza a través de este “estilo decadente” con el trabajo miniaturista que le da autonomía al detalle. Recuperando inversamente a Bourget, Nietzsche dice: “la palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo, el todo no es ya un todo” (198).

En un estudio actual sobre retóricas de la decadencia, Sverdloff (2015) plantea que la noción de decadencia es siempre una metáfora utilizada para interpretar el cambio histórico. Al aspecto histórico o epocal (finisecular o de cambio de siglo) se lo suele relacionar con el de transformaciones en el lenguaje: es decir, el término de decadencia, según Sverdloff, ha sido pensado desde la relación entre lenguaje y época, postulando ideas como la corrupción, enfermedad y putrefacción del lenguaje.

5. Conclusiones

Con la novela *À Rebours*, Huysmans se apropia, de la misma manera en la que lo hacen Baudelaire y Bourget, del término decadencia. Esta novela tiene una estructura peculiar debido a su formato de catálogo, en el que cada capítulo adopta un objeto o un tema para construir a través de una lengua compleja. Así, el diletante se dedica a realizar ejercicios estéticos imitando los ejercicios espirituales jesuitas con cada objeto del catálogo. Es por ello que cada capítulo adquiere, como dicen Bourget o Nietzsche, cierta autonomía en relación con la novela. Así, el análisis del capítulo seis se hace posible gracias a esta

autonomía. El mismo está construido con dos tiempos que marcan la transformación de una figura a la otra. El objeto desencadenante del recuerdo (el libro de Avito de Viena) que traslada al protagonista y al lector al pasado lejano es, al mismo tiempo, el que permite la definición de la nueva figura. Por consiguiente, el pasado lejano de des Esseintes plantea una intertextualidad con las obras que tienen como centro al soltero: recupera esta figura y, en un clima de “decadencia”, lo despoja de su materialidad hasta dejarlo “solo”.

El tópico de la decadencia se introduce como trabajo de orfebre en la lengua literaria, la gramática y la creación de la obra. Ello da como resultado la formulación de una figura inexistente en tanto producto de la desintegración de una figura previa: lo que queda del soltero, es decir, el solo, el aislado. En el capítulo seis, la novela de Huysmans recupera y reconstruye, en el pasado reciente en el que se sitúa la historia de des Esseintes, la figura del soltero, a través del proceso de la evocación —desencadenada por la lectura de una obra de la patrística— de dos momentos correspondientes al pasado lejano. De esta manera, Huysmans recompone la figura del soltero que se caracteriza por un fuerte rechazo hacia las instituciones sociales que perpetúan la dinámica burguesa y, especialmente, el matrimonio. No obstante, lo interesante del soltero en la mayoría de las novelas francesas del siglo XIX —incluso en *René* de Chateaubriand [1802]— es que, a pesar de este rechazo a la vida en sociedad, todavía admite su existencia en esta y, de hecho, el soltero no sería tal si no viviera en sociedad. Si René abandona París, vuelve a insertarse en la tribu de los Natchez para rememorar melancólicamente su pasado; Frédéric, de *L'éducation sentimentale*, es un provinciano que se pasa toda la vida evitando el matrimonio y abandonándose a diferentes amantes; Bouvard y Pécuchet se retiran de París, pero para continuar sus quijotescas aventuras en la provincia y en comunidad, e incluso ya a principios del siglo XX, Swann, antes de unirse a Odette, es el soltero en busca de las “obrerillas” que lo entretienen. Todos ellos son decadentes por rechazar el contrato social, pero además son solteros en cuanto resisten la existencia dentro del contrato mismo solo transgrediéndolo, tal como lo hacían los héroes de las novelas del Marqués de Sade. Es así como, dentro de la evocación del pasado lejano en el que se reconstruye la figura del soltero, se recrea también toda la literatura francesa del siglo que dibuja la figura del soltero como transgresor del contrato dentro de la sociedad, para luego desandararlo, desarmarlo y desintegrarlo en un movimiento declinatorio propio de la neurosis. Des Esseintes es el único que, “a contrapelo” del mundo, se desintegra a sí mismo porque lleva la decadencia en la sangre.

Desintegrarse para pasar a ser y estar solo se hace imprescindible para llevar a cabo aquellos ejercicios estéticos que tienen como modelo los ejercicios espirituales ignacianos que des Esseintes había aprendido en el pasado de su adolescencia cuando se

formaba en una institución jesuita. Para dejar de ser soltero y declinar en solo, es necesario dejar de ser sádico y transgresor y dar lugar a la castidad, como le indica Avito de Viena. Pero aún más interesante es que, para llegar a la pureza de la castidad que permite experimentar las sensaciones estéticas, des Esseintes se pudre literalmente en la neurosis, porque es la enfermedad la que lo empuja a los ejercicios estéticos, de manera que el solo huysmansiano se compone de dos caras: la putrefacción y desintegración propia de la decadencia, y la pureza de la castidad (andrógina) religiosa y estética.

El movimiento de desintegración del soltero en solitario alcanza su auge en este capítulo, aunque hacia el final de la novela des Esseintes se vea obligado por el médico a regresar a París. Sin embargo, el último capítulo se extiende en cavilaciones sobre la decadencia de la aristocracia y la usurpación del Viejo Continente en manos de la burguesía americana y jamás se ve efectivamente a des Esseintes en la capital. Es decir, la importancia de la narración radica en los síntomas propios del neurótico que lo desarticulan, desmaterializan y desintegran, estos son, el ensueño y los devaneos constantes y contradictorios. Si bien Nordau asigna estos síntomas al diagnóstico del “degenerado” en su obra *Degeneración*, los mismos ya son parte de un discurso psiquiátrico de la época que, en este trabajo, leemos como síntomas de desintegración, no solamente de una figura (el soltero), sino también del género de la novela.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Traducido por Nicolás Rosa, Siglo XXI, 2011.
- Bénichou, Paul. *La escuela del desencanto*. Traducido por Alejandro Merlín, Fondo de cultura económica, 2017.
- Bourget, Paul. *Baudelaire y otros estudios críticos*. Traducido por Sergio Sánchez, El copista, 2008.
- Cedergren, Mickaëlle. “Strindberg, lecteur de Huysmans. Convergences entre *En route*, *Inferno* et *Légendes*.” *Revue de littérature comparée*, núm. 341. pp. 5-23.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría: literatura y sentido común*. Traducido por Manuel Arranz, Acentilado, 2015.
- De Vienne, Avit. *Éloge consolatoire de la chasteté*. Cerf, 2011.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. El cuenco de plata, 2016.
- Godard, Henri. “Le style d’un romancier”. *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985, pp. 209-213.

- Goncourt, Jules y Edmond. *Diario íntimo 1851-1895. Memorias de la vida literaria*. Sin datos de traducción, Jasón, s.f.
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Traducido por Juan Herrero, Cátedra. 2000.
- Huysmans, Joris-Karl. *Romans I: Marthe, Les sœurs Vatard, Sac au dos, En ménage, À vau-l'eau, À rebours, En rade, Un dilemme, La retraite de monsieur Bougran*. Robert Laffont, 2005.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Universidad de Navarra, 1993.
- Melmoux Montaubin, Marie Françoise. *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*, Klincksieck, 1999.
- Murry, John M. *El estilo literario*. Traducido por Jorge Hernández Campos, Fondo de cultura económica, 1951.
- Monneyron, Frédéric. *L'androgynie décadent: mythe, figure, fantasmés*. Université Stendhal, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. "El caso Wagner". *Escritos sobre Wagner*. Traducido por Joan B. Llinares, Biblioteca Nueva, 2003.
- Nordau, Max. *Degeneración*. Traducido por Nicolás Salmerón y García, Librería de Fernando Fé, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1902.
- Scaraffia, Giuseppe. *Diccionario del dandi*. Traducido por Fernando Campillo, Machado, 2007.
- Strindberg, August. *Solo*. Traducido por Graciela Arancibia, Centro editor de América latina, 1980.
- Sverdloff, Mariano. "Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la modernidad". *Nova Tellus*, núm. 32, pp. 9-55.