

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: Ricard GARCÍA GELABERT
Joris-Karl Huysmans: Hacia lo sublime

Dirigit per: Dra. Maria Teresa ROSELL NICOLÁS

Curs 2022-2023
(setembre 2023)

Firma de l'estudiant



Firma del director de recerca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
EL SÍMBOLO Y SUS IMPLICACIONES	5
1. LO SUBLIME	13
1.1. Lo representado.....	15
1.2. Lo indeterminado	19
2. LO SINIESTRO	24
2.1. Lo oscuro	27
2.2. Lo abyecto.....	36
2.3. Lo sacrílego.....	38
3. LO INASIBLE	42
3.1. Lo inabarcable.....	43
3.2. Lo pasado	46
3.3. Lo imitado	53
4. LO TRÁGICO	58
5. LO RECTIFICADO	62
6. EPÍLOGO: DESDE EL OBLATO	75
7. BIBLIOGRAFÍA.....	79

INTRODUCCIÓN

Parece perogrullada advertir que vida y obra de Huysmans permanecieron estrechamente ligadas, como no podría ser de otra manera al analizar tanto los temas y pulsiones más íntimas —tan típicamente finiseculares—, como el estilo y evolución del mismo en que son abordados; máxime cuando la biografía postrimera del autor parisino acabara encontrando correspondencia directa en la conversión que experimenta su alter ego Durtal a través de su tetralogía final. Resulta significativo para los biógrafos que éste escoja el camino del oblato¹, así como el contenido genérico que abordan los tres títulos finales propiamente católicos de la susodicha saga: a través de la descripción pormenorizada de himnos y salmodias, la observación detallada de la arquitectura religiosa y los procesos o estaciones del alma que de ello derivan, la propuesta de «novela sin argumento» ya previamente esbozada en el subtítulo de *À rebours* queda actualizada en esta trilogía final marcada, como los títulos predecesores, por una incansable búsqueda que a menudo devuelve ecos insondables que amenazan constantemente con el silencio cuando aguzamos el oído.

Partiendo de motivos también estrechamente finiseculares e indisolubles de la tradición en la que Huysmans es inserido en tanto que autor², el empacho o hartazgo de materialismo vomita quimeras cuyo acceso permanece tan velado como su certeza más allá del espejismo difuminada: es la intuición de un orden elevado o trascendental al que el realismo permanece insensible. Considerándolo de manera singular, Huysmans —y por extensión los personajes que de él dimanan— siempre fue un escéptico que quiso creer, con un pie firmemente anclado en la trampa de la carne, anhelando la promesa ultraterrena de épocas pretéritas tan inaccesible a su contemporaneidad como susceptible de bosquejo o ensayo por medio del arte y la multiplicidad de sus variedades. Arraigado en esa crisis de la época de la que es baluarte y heredero, traducida en pesimismo —revestido o hipostasiado por los postulados propios de Schopenhauer—, rebeldía e insatisfacción frente al *status quo* y exigencias de una sociedad burguesa moderna que nunca es propicia a la creatividad y experimentación, las sensibilidades e inquietudes de dicha generación se ven llevadas al paroxismo por una suerte de cuestionamiento incesante que a menudo conduce a la convulsión o

¹ De forma análoga al escritor, de quien conviene remarcar que vivió retirado en el monasterio benedictino de Ligugé de 1899 a finales de 1901.

² Nótese la forma pasiva en contraposición a una pretensión activa de identificación.

náusea, a un rechazo de plano a la mediocridad, el conformismo y vulgaridad imperantes, a una inapetencia de racionalismo y empirismo completamente opuestos al refinamiento estético anhelante de infinito que el artista fáustico se propone perseguir, indefectiblemente aproximándose a sombras que se le escapan y encontrando, a su vez, angustia y exaltación que quedan sublimadas en su imitación: concebimos lo sublime como Tebaida, como escapatoria de las ruedas del *spleen* que aplastan y desfiguran el genio, espíritu ansioso de ideal que no puede ser pergeñado por su propia fugacidad; su singladura, a un tiempo quijotesca y prometeica, queda relegada a cierta «aristocracia espiritual» —no exenta de rasgos que podríamos considerar megalómanos o abiertamente excéntricos, especialmente al individuo medio desprovisto de un parejo grado de sensibilidad— que en esa ignición acaba hallando su cremación en efigie, la tensión de un patetismo que acaba siendo consumado en su propia circularidad o tragedia determinista que supone volver al mismo punto de partida imbricado en el fatalismo que escapa a su voluntad de ascensión.

Así pues, el arte y la creación misma reciben un trato especial en la narrativa del autor parisino, a veces como medio y otras como fin en sí mismo, pero siempre como semilla de una realidad suprema; la sensibilidad que siente el antihéroe *huysmaniano* hacia ella resultando una suerte de rendija a través de la cual se filtra lo inenarrable, una captación firme y virulenta de ese dinamismo inherente a la vida —en su verticalidad ajena al orden temporal—, un acceso a esos arcanos perdidos progresivamente por centurias de conformismo, vacío y falta de rumbo, sentido y entusiasmo, signo de los tiempos de la tosca materialidad. Como veremos, resulta también salvoconducto para lo abyecto y siniestro, el reverso menos amable —si bien condicionante o requerido— de cuanto es concebido como divino o beatífico, y en muchas ocasiones ofreciendo incluso indiferenciación o confusión por medio de los signos que le refieren, causa y efecto de su inconmensurabilidad.

Con todo ello entra en juego el concepto de sublimidad o «lo sublime», que veremos en detalle según distintas tradiciones y autores que lo han explorado por sus aristas varias y también desde el dorso, a partir de las costuras de su tapiz. Tratando de determinar los requerimientos para su posibilidad y la base de su proposición, estudiaremos lo sublime como condición *sine qua non* para lo que entendemos como trascendencia o, en todo caso, iluminación previa hacia ella. Pondremos a prueba la solidez de sus postulados en relación con algunas de las obras pertenecientes a las

postrimerías del autor, concretamente *À rebours*, *Là-bas* y *La Cathédrale*, sirviéndonos de otras circundantes tales como *À vau-l'eau*, *En route* o *L'Oblat*³ donde, de algún modo, resuenan con intensidad parecida algunos de sus temas bajo símbolos no disímiles.

La elección de dichas obras no es aleatoria: más allá de la monumentalidad que atesoran, del peso de la crítica literaria —actual y pasada— que soportan, veremos cómo se articula esa búsqueda mediante fórmulas análogas al proceso alquímico, tomando esas otras referencias accesorias del mismo autor como pasos intermedios, si bien participantes y condicionantes en su transmutación; de esta manera explicamos la escisión como hilo conductor en la saga de Durtal para nuestro estudio, de la que únicamente analizaremos en detalle las partes primera y tercera respectivamente por la claridad que plantean dejando dialogar sus opuestos y, a su vez, la imprevisible coherencia con que exhiben la inversión de sus elementos constituyentes. No es caprichosa esta división, a sabiendas de la pasión que sentía el autor por el medievo —explicitada en multitud de ocasiones—, quien no era extraño al misticismo y sus cultos heterodoxos: más adelante comprobaremos, además, algunas de sus fuertes resonancias y vigencia actualizada sincréticamente en ciencias más recientes de índole psicoanalítica, con las que podremos reconciliar algunos de los símbolos que a su vez examinaremos. Sin atrevernos a afirmar taxativamente ni entrometernos en la *intentio auctoris*, podemos especular y abrir nuevos interrogantes respecto a una nueva lectura, inaudita si se quiere, de corte esotérico por lo que refiere al desnivel que encontramos en esa ascensión espiritual recogida en su creación literaria. De ello podremos inferir que la realización de su *magnum opus* quedó inconclusa o, en todo caso, no inmortalizada por Durtal y, por descontado, tampoco por Des Esseintes.

El horizonte del trabajo presente será analizar, sirviéndonos de toda aquella bibliografía secundaria relativa a la cuestión de lo sublime en sí, esa muestra escogida a modo de bibliografía principal del autor parisino, el modo que ofrecen dichos títulos de

³ Nótese inmediatamente que para el propósito de nuestro estudio hemos considerado especialmente relevante conservar los títulos originales para evitar equívocos relacionados con las distintas propuestas ofrecidas por los traductores, que son variopintas en los casos de mayor alcance del autor. En cuanto a las ediciones consultadas, se ha dado prioridad a traducciones al castellano para ofrecer a nuestro estudio mayor grado de homogeneidad y fluidez, si bien no siempre ha sido posible debido a la escasez cuando no inexistencia de versiones traducidas (y/o copias disponibles tanto en el mercado de primera como de segunda mano) en formato físico de algunos de los títulos menores o, en todo caso, menos reconocidos de entre los que citaremos.

dialogar con una búsqueda siempre condenada a una insatisfacción por su propia naturaleza que explicitaremos en su sección correspondiente. Sirviéndonos a su vez de la crítica literaria, veremos cómo funcionan los principales iconos y símbolos en el corpus *huysmaniano*, acarreado una profundidad que escapa constantemente a la linealidad de un argumento dado para acabar profundizando en esas cuestiones ulteriores que planean por encima y, a su modo, tejen un hilo temático y cronológico que relaciona esos distintos títulos que nos proponemos observar. De ello inferimos, pues, que la tesis principal que pretendemos aseverar es cómo la circularidad presentada por cada una de las obras examinadas despliega ante nosotros una serie de elementos comunes que siempre apuntan hacia ese «más allá del umbral» que no puede ser alcanzado pero no por ello ignorado u omitido. La originalidad o novedad del estudio residirá en cómo, a partir de la trilogía por nosotros escogida⁴, podemos trazar el contorno de una compleción sugerida, ese volumen no redactado por su propia condición que trasciende el *limen*, esa cuadratura del círculo a partir del negativo que obtenemos de lo que nos ha sido ofrecido efectivamente, de forma no disimilar a la de Eugenio Trías cuando ensaya la posibilidad de un tercer lienzo al contraponer los dos ejemplares presentes en su estudio alegórico de Botticelli y considerar las posibilidades de su propio «más allá».

Observaremos la presencia de preposiciones locativas o locuciones adverbiales que indican posición o movimiento en cuatro de los seis títulos que hemos ejemplificado (cinco si añadimos *En ménage*, predecesor de *À vau-l'eau*): conforme discutamos acerca de sus propuestas concernientes y los ingredientes que convocan, veremos que su elección no es aleatoria; su correspondencia a una «metáfora espacial» (como indica Juan Herrero en su prólogo para la edición que hemos consultado de *À rebours* bajo el título *A contrapelo*) que puede denotar tensión, dinamismo o movimiento hacia atrás o hacia adelante, indiscriminadamente, dibujando una trayectoria o búsqueda a la que el lector es a su vez convocado, y hasta intentaremos especular acerca de los determinantes artículos determinados que, en su estasis cuasi regia, encabezan los dos títulos restantes. Sirva de homenaje al autor, a sus personajes y a la prevalencia de las más íntimas de sus respectivas cuitas la elección del título que hemos elegido para nuestro humilde pero sincero y afectuoso estudio.

⁴ De forma heterodoxa pero no injustificada, salvaremos ese cisma que existe en voluntades a primera vista antitéticas, tomando como referencia dos protagonistas de la constelación *huysmaniana* que en ningún momento dialogan entre ellos pero tienen más en común de lo que pudiera parecer.

EL SÍMBOLO Y SUS IMPLICACIONES

Para leer correctamente a Huysmans —esto es, más allá de un enfoque clínico y desafectado del signo que no explota la latencia de sus posibilidades— será necesario un ejercicio previo de suspensión. Si bien la ambigüedad de sus opciones nos puede llevar las más de las veces por pendientes resbaladizas, conviene tener en cuenta que, agotada la paleta naturalista en *À vau-l'eau*, Huysmans tuvo muy clara la vereda a transitar, quedando explicitada en su correspondencia e intercambio de opiniones con el propio Zola. Conviene, a modo de prolegómeno, abordar esta cuestión desde la consunción. En el prólogo de *À rebours*, fechado veinte años después de su publicación original, el propio autor refiere a una repetición machacona, exenta de sorpresas, condenada a quedar estancada al pisar siempre el mismo terreno, sin detrimento de la condición bíblica que adjudicaron el Grupo de Médan⁵ a obras ya editadas como *L'assommoir* o *L'éducation sentimentale* que, no obstante, admitían pocas repeticiones y ya estaban rematadas incluso por sus propios autores; la única alternativa que se ofreciera hubiese sido dar rodeos, merodear por caminos ya ampliamente transitados. Durtal, en su primera aparición, ya actúa de portavoz al reprochar al naturalismo «la inmundicia de sus ideas (...); [la encarnación del] materialismo en la literatura (...), la democracia en el arte» (1986: 11), negándose impetuosamente a confinarse «en los lavaderos de la carne» y «rechazar lo suprasensible, negar el ensueño, no comprender siquiera que la curiosidad del arte empieza donde cesan de servir los sentidos» (*ibid.*); la simplificación excesiva en apetito e instinto, «la erección y el acceso de locura», no explicaría las pasiones ni sondaría en llagas o limpiaría siquiera las más benignas de las afecciones del alma, quedándose de ombligo para abajo, divagando lamentablemente al acercarse a las axilas (1986: 12). Por su excepcionalidad, la cuestión de la virtud pura merecía ser analizada mediante parámetros que escaparan al plan naturalista, tan extraño al concepto católico de caída y tentación: en su prólogo redactado *a posteriori* vemos explícitamente nociones tales como el «heroísmo del alma» y su sujeción a sufrimientos y dificultades, idea que magnetizará la tetralogía de Durtal especialmente a partir del segundo volumen. Incluso el campo relativo al vicio quedara reducido a los siete

⁵ Encabezado por Zola, lo integraban Leon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis, Guy de Maupassant, los hermanos Goncourt y el propio Huysmans. Significativa es su actividad como colectivo, máxime cuando sentaron las bases del naturalismo a partir de su manifiesto recogido en el volumen colectivo *Les soirées de Médan* (1880), donde también recogieron distintos cuentos y narraciones acerca de la debacle franco-prusiana acaecida una década antes, entre ellas la célebre «Boule de suif» de Maupassant y «Sac au dos» de Huysmans.

pecados capitales, haciendo hincapié especial en el sexto por haber sido exprimidos ya los restantes en obras de Balzac y Hello (avaricia), habiendo estado presentes en incontables publicaciones románticas (orgullo, ira y envidia) o relegadas a personajes secundarios y meros comparsas (gula y pereza). La irrupción de la fe confiere una nueva luz, incluso a temas tan agotados como los susodichos, fijando sus ramificaciones en lo más hondo de la problemática y enlazando entre ellos desde el núcleo o esencialidad, obteniendo indagaciones no vistas hasta la fecha de imponente originalidad; para ello, la forma debía ser otra, adecuando la terminología a su carácter etéreo e inaprehensible; sin ir más lejos, las primeras líneas de *Là-bas* lo dejan bien claro: «[n]o reprocho al naturalismo ni su léxico de plazuela ni su vocabulario de letrinas y de hospicios (...) ciertos asuntos requieren ese lenguaje» (1986: 11).

Por otra parte, la cuestión casi maniquea entre lo bello y lo horrísono obtendrá un nuevo tratamiento, sumamente desligado de esa equiparación que anula la dualidad y distinción entre opuestos del naturalismo. Huysmans devuelve el esplendor a los razonamientos considerados caducos del romanticismo: frente a las clases bajas, las preocupaciones del proletariado y los intereses del vulgo contraponen un elitismo o aristocracia del alma (que, en el caso concreto de *À rebours*, no es exclusivo a ella), una renovación de las pulsiones o pujanzas que animan a ésta y un retorno al idealismo que encuentra las más de las veces su equivalencia en el poder del símbolo. Como veremos, éste no está exento de una ambivalencia entre potencias, una indefinición o difuminado liminal de sus contornos, de una confusión entre lo benevolente y lo malvado, especialmente cuando tratamos la mayor de nuestras inclinaciones presentes que no es otra que la cuestión de lo sublime. Volveremos a ello más adelante.

Con todo, reduciendo a imaginería simple e inteligible realidades mucho más exigentes e incognoscibles, encontraremos un primer bosquejo de ese ejercicio simbolista en el duque Jean Floressas Des Esseintes y su pinacoteca, contrastando radicalmente con la intercambiabilidad anodina y pedestre de las láminas que atesorara Jean Folantin en *À vau-l'eau*. No perdamos de vista, tampoco, el propio título de la obra (traducido como *A contrapelo* o, sirviendo a nuestro cometido más claramente, *Contra natura*), declaración de intenciones por lo que a elección (o más bien rechazo) de una genericidad concreta respecta. Por un lado, el elitismo tocante al título nobiliario y al linaje aristocrático que precede a uno se alza frente a la vulgaridad del otro. La riqueza alegórica que encontramos en el ejercicio efrástico que detalla los lienzos de Moreau y

Redon se erige como rival victorioso si lo comparamos al anonimato de las escenas costumbristas que son coleccionadas por motivos meramente decorativos, pintores «de la vida real», «estampas enmarcadas sin paspartú» ante las cuales «cualquier entendido se habría encogido de hombros» de las que simplemente destaca «que el colorido fuera vivo y claro», burlándose de su autenticidad (2010: 75).

Huysmans mismamente es explícito al hablar del símbolo como tal. En *La Cathédrale* atendemos a la descripción académica de Littre, «una figura o una imagen empleada como signo de otra cosa» (1961: 106), a lo que añade la especificidad conceptual que atañe al mundo católico al precisarla con Hugo de San Víctor como «representación alegórica de un principio cristiano, bajo una forma sensible» (*ibid.*). No podemos omitir esa dimensión exclusivamente actualizadora que contiene la interpretación figural para Auerbach, un sentido de profecía real en el resurgir de quien cumple y supera al predecesor (1998: 97), «un comienzo y un renacimiento de fuerzas creadoras» (104) que hallamos en la potencialidad de todo ícono sagrado en el contexto de la obra *huysmaniana* estrictamente conversa: en resumen, la significación de un proceso universal por medio de otro que lo consuma, también en el interior de la historia, pero con un alcance que supone el acontecimiento pleno y definitivo. En el mismo pasaje trazamos una genealogía del símbolo, que existe desde los albores de la humanidad, adoptado por todas las religiones y creciendo, en el caso de la católica, con el árbol del Bien y del Mal en el primer capítulo del Génesis y abriendo también el último del Apocalipsis. Así pues, todo llegaría a los hebreos a través de figuras, según San Pablo, incluso refiriéndose Dios a las multitudes mediante el ejercicio de la parábola, que no sería otra cosa que un medio para designar un concepto e indicar otro. De ello podríamos aducir que hablamos del símbolo como emanado de un origen o fuente divina, y su relación directa con el ser humano vendría dada por el extraño placer que le otorga, «una de las necesidades menos discutidas en el espíritu» (1961: 107) como es dar prueba de su inteligencia adivinando el enigma al que es sometido, así como guardando la solución «resumida en una visible fórmula, con un durable contorno» (*ibid.*). En cuanto a sus ventajas, el propio San Agustín daría cuenta expresa de ello, siendo lo notificado por alegoría más expresivo, «más agradable, más imponente» (*ibid.*) que cuando queda enunciado en términos técnicos. Convendría en ello Mallarmé, descubriendo un análogo y diferente encuentro entre el santo y el poeta, no exento de extrañeza cuando es Durtal quien medita en ello, añadiendo ejemplos de

objetos inanimados, animales o plantas que reproducirían alma y atributos, alegrías y sinsabores, virtudes y vicios materializados en ese símbolo que queda imantado para fijar de forma más ilustrativa, menos fugaz y más cercana.

Asimismo, cuando percibimos la catedral de Chartres, atendiendo a las explicaciones que nos dan los distintos personajes que aparecen en la obra, no estamos únicamente ante una demostración de técnica arquitectónica tanto como de la aglutinación de un sinfín de elementos sublimados en ella. La instanciación de lo microcósmico pasa a apuntar hacia el conocimiento macrocósmico según la máxima hermética por excelencia: *quod est superius est sicut quod inferius, et quod inferius est sicut quod est superius*⁶. Así nos lo hace saber el propio texto sucintamente al enunciar que «[t]odo está en ese edificio (...), envolviendo con un gesto la iglesia, las Escrituras, la teología, la historia del género humano resumida en sus grandes líneas» (1961: 106) y agradeciendo explícitamente a la ciencia del simbolismo, y en términos no extraños a los nuestros, la transmutación de un montón de piedras en macrocosmos. «[T]odo está en esa nave, incluso nuestra vida material y moral, nuestras virtudes y nuestros vicios. El arquitecto nos toma desde el nacimiento de Adán para llevarnos hasta el fin de los siglos» (*ibid.*), asimilando Nuestra Señora de Chartres al repertorio colosal de cuanto representan cielo y tierra, Dios y hombre; nuevamente, trazamos correspondencias entre todas las «figuras [que] son palabras (...) todos sus grupos son frases; la dificultad está en leerlas» (*ibid.*), no sin reconocer que el desentrañamiento de éstas pudiera dar pie a equívocos y ofrecer ciertos contrasentidos, pero en todo caso arguyendo que «el palimpsesto es descifrable: la clave, es el conocimiento de los símbolos» (*ibid.*). Conocedor de corrientes herméticas y la tradición oculta —entendida ésta como tal por su vastedad y ambigüedad, no tanto su designación peyorativa o necesariamente perniciosa y diabólica como veremos en algunas de las instanciaciones presentes— es probable que el uso del símbolo sea, a su vez, una llamada a lo iniciático, una cobertura de lo que debe permanecer accesible solo al entendido; a quien, como Des Esseintes, haya trabajado a conciencia su refinamiento artístico-espiritual, vector del que emana la gnosis. La enumeración de luminarias tales como Ramon Llull, Arnaldo de Villeneuve, Nicolás Flamel o Alberto el Grande, así como trabajos espagíricos en su condición de

⁶ Segundo verso de la Tabla Esmeralda, texto críptico datado aproximadamente hacia finales de s. XVIII o inicios de XIX cuya versión más ampliamente divulgada es la traducida al latín, si bien su apotegma más reconocible ha formado parte de la cultura popular en su traducción al inglés («as above, so below»). Su influencia en corrientes de pensamiento esotérico ha sido transversal desde entonces, tomando por ejemplo corrientes como la teosofía o la astrología.

galimatías indescifrables, «alegorías, metáforas estrafalarias y oscuras, emblemas incoherentes, parábolas embrolladas y enigmas rellenos de cifras» (1986: 104-105) da sobrada cuenta de ello.

Cuando lleguemos al capítulo correspondiente a la indomabilidad de la naturaleza y los horrores que ésta despierta —en correspondencia con nuestra noción de lo siniestro como cara complementaria a lo sublime— convendremos en ofrecer otros ejemplos ilustrativos al caso, pero baste para la sección que nos ocupa el examen de otra instancia interesante de esta ley de correspondencia, poniendo de relieve que todo cuanto sucede en la tierra es un reflejo o símbolo de una realidad ultraterrena. A la fatigosa sucesión de santuarios y eventos funestos que les sobrevienen, acaecidos entre s. X y XIX, nuestros personajes no pueden evitar sorprenderse y exaltarse al observar cómo todo accidente, tanto de orden natural como por negligencia humana, no logra resquebrajar ese pacto implícito entre la Virgen y sus adoradores: ni por encarnizamiento celestial de rayos o incendios (algunos de ellos en vibrantes coincidencias, como la declamación del «Magnificat» en Vísperas de lunes de Pentecostés en 1825) es perpetrada su destrucción total. Algunos incluso teorizan acerca de su condición reparadora, «Sebastián Rouillard (...) piensa que es en expiación de ciertos pecados, que esos desastres fueron permitidos, e insinúa que la combustión de la tercera catedral fue quizá legitimada por la mala conducta de algunos peregrinos» (1961: 70). La mano del diablo es indudablemente motivo de sospecha, celoso de la condición del edificio en tanto que vínculo contractual entre cielo y tierra cual suerte de arca devocional. Huysmans parece ironizar (como también veremos futuramente en distintos ejemplos) cuando de boca de Durtal se nos ofrece la sacrílega incógnita de por qué no puso mayor empeño la Virgen en defender su hogar, a lo que recibe por respuesta la reafirmación de su predilección: precisamente es gracias a ella que el edificio jamás ha sido reducido completamente a cenizas, pues es éste su primer oratorio en Francia, enlazando incluso con tiempos pre-mesiánicos⁷. A saber, que los lazos existentes entre Chartres y María, que el Maligno se ha entercado en romper históricamente siempre, permanecen incorruptibles debido a su concepción misteriosa, su existencia independiente del signo que el propio edificio representa a escala microcósmica. Más claramente, hacia el final de la obra, se nos resume esta cuestión de la catedral como enlace, haciendo hincapié en sus elementos

⁷ Se nos informa, por ejemplo, de la instauración en la gruta de la cripta de un altar druídico a la Virgen, como por intuición de la llegada de un Salvador de Madre sin tacha concebida.

constituyentes desde el prisma arquitectónico que emana, mediante su energía telúrica, el lamento de la Pasión:

Es un resumen del cielo y de la tierra; del cielo, del que nos muestra la apretada falange de sus habitantes, Profetas, Patriarcas, Ángeles y Santos, iluminando con sus cuerpos diáfanos el interior de la iglesia, cantando la gloria de la Madre y del Hijo; de la tierra, pues predica la ascensión del alma, la ascensión del hombre; indica netamente, en efecto, a los cristianos, el itinerario de la vida perfecta. Deben, para comprender el símbolo, entrar por el pórtico Real, cruzar la nave, el trascoro, el coro, los tres grados sucesivos del ascesis, ganar lo alto de la cruz, allí, donde reposa, ceñida de una corona por las capillas del ábside, la cabeza y el cuello inclinados de Cristo que simulan el altar y el eje inclinado del coro.

Y entonces habrán llegado a la vía unitiva, muy cerca de la Virgen que ya no gimió, como en la escena dolorosa del Calvario, al pie de la cruz, sino que se mantiene, velada bajo la apariencia de la sacristía, al lado del rostro de su Hijo, aproximándose a Él para mejor consolarlo, para mejor verlo.

Y esa alegoría de la vida mística, manifestada por el interior de la catedral, se completa fuera por el aspecto suplicante del edificio. (1961: 428)

De nuevo la naturaleza y el rechazo hacia ella desde el orbe del refinamiento es protagonista en un ejemplo ineludible para nosotros como es el capítulo dedicado a la perfumería en *À rebours*. Más allá de las consabidas muestras de desdén por la molición, por las mezcolanzas destiladas de cualquier manera, de baja calidad y al alcance del ciudadano medio en cualquier droguería, Des Esseintes hace de su particular obsesión un símbolo: la precisión artificial o facticia, contrapuesta a la informalidad desequilibrada e inelegante propia a las formas naturales y orgánicas. Tal será un tópico frecuente y hasta obsesivo en el corpus *huysmaniano* y, como veremos con mayor atención en el apartado correspondiente, la alquimia no será más que una transposición de dicha imitación o rectificación de lo imperfecto que ofrece el desorden de la tierra. El autor es claro al respecto:

[C]asi nunca los perfumes se han extraído de las flores con cuyos nombres se los designa; y el artista que se limitara a tomar únicamente de la naturaleza sus elementos básicos, sólo produciría una obra espuria, sin autenticidad, sin estilo, puesto que la esencia obtenida de la destilación de las flores no presentaría nada más que una muy lejana y muy vulgar analogía con el aroma real de la flor viva cuando ésta expande sus efluvios en plena tierra. (2021: 244)

Es significativo que se nos introduzca el término «autenticidad»: como veremos, Huysmans lo utiliza en un sentido eminentemente creativo, a menudo relacionado con el genio y en aras de lo bello o sublime (y, por supuesto, siempre en su acepción más *sui generis*); en cierto modo, no deja de ser irónico que su noción de lo auténtico confronte violentamente con todo aquello que nos es ofrecido independiente a una intencionalidad

dada, radicando dicha autenticidad en el valor artístico y, por ende, estableciendo un punto de inflexión claro en la figura del autor. A través de un ejemplo ilustrativo como el presente podemos inferir cómo Huysmans niega el valor transformador del paisaje inasible y escarpado del romanticismo, no tanto omitiendo sus elementos definitorios (tales como el peligro) como tachándolos de inauténticos o irrelevantes al espíritu verdaderamente sensible, que parece haber trascendido definitivamente ese embeleso del que fueron víctima generaciones precedentes.

Sin salirnos de *À rebours*, la riqueza expresiva de su catálogo botánico (tanto en el capítulo IX que se encarga de ello con mayor ahínco como a lo largo de distintos pasajes que se sirven de su campo semántico) nos abre una nueva serie de cuestiones que refieren tanto al símbolo —desde la cobertura misteriosa de su velo— como a la alegoría en su más plena e ideal acepción. Sintagmas como «la gran flor venérea» (2021: 182) apuntalan a esa realidad extrínseca, metonímica, que antropomorfiza y hasta sexualiza la flora en una clara voluntad de trascender la limitación que es propia a su naturaleza, franqueando el umbral de la costumbre en pos de un ejercicio estilístico de particulares plasticidades y carga simbólica. El lector avezado verá en el empleo de las mayúsculas una pista importante por lo que a designación aproximativa de realidades últimas y totalizadoras respecta, por ejemplo al hacer mención a «la Flor» (2021: 226) o «el Virus» (*ibid.*) y dotando, así, de un carácter definitivo, perfecto y hasta sacro a esas emanaciones conjuradas desde la alucinación, la duermevela febril y, en el caso de la Salomé pictórica (tanto en su representación más sensual como por la tetricidad de *La Aparición*), el arrebatado del que Des Esseintes es aquejado en su privación de estímulos «naturales» desde su recogimiento artificial. El valor alegórico que el autor inyecta nos transporta mediante signos externos hacia ideas profundas e insondables, inaprehensibles desde la corporeidad. Herrero nos habla, por ejemplo, del poder de aniquilación y descomposición que la muerte ejerce sobre la vida de generación en generación (2021: 222), inseparable del fantasma antropomórfico de esa «Gran Sífilis» que, en su ambigüedad y esencia dual, su informidad a un tiempo caricaturesca y pesadillesca que preconiza el surrealismo⁸, nos repele y atrae en cada una de sus espaciadas pero constantes instanciaciones a modo de *vanitas*. En ese émulo del diálogo

⁸ «(...) mujer bulldog, que lloraba a lágrima viva, de una forma lastimera y grotesca, diciendo que había perdido sus dientes durante la huida; y, sacando al mismo tiempo de su delantal de criada unas pipas de barro cocido, se puso a romperlas y a clavarse trozos de tubitos blancos en los huecos de sus encías.» (2021: 224)

de *La tentación de San Antonio* de Flaubert en que la alternancia entre la Quimera y la Esfinge exaltan los nervios del duque al ser representado por su ventrilocua visitante, no son simples personajes figurantes quienes toman el control de la escena: su propia existencia y presencia adquieren un relieve sobrenatural que contribuyen al agravio psíquico del anfitrión, hechizado, presa de una debilidad creciente y «dominado por las inquietudes pasionales propias de la senilidad» (238).

Sirviéndose asimismo de la mayúscula como recurso lingüístico para designar lo que escapa de la instanciación, *Là-bas* trata de cerca el problema del Mal puro, refiriéndose a las tropelías inhumanas de Gilles de Rais en ese mismo término. En el universo desplegado existe bien delimitado un «más allá» del Bien y un «allá lejos» del Amor, ambos accesibles a ciertas almas, pero el «más allá» del Mal no parece alcanzable (1986: 212). Se habla del agotamiento de los límites de la imaginación humana a tal efecto, y la creencia en esos dominios allende lo conocido y explorado vertebrada en gran parte la narrativa que compone la novela en cuestión. El propio título nos abre un primer interrogante: ¿*allá lejos* respecto a qué? Las coordenadas del Mal, entendido éste como realidad absoluta, nos ofrecen una mayor confusión al abordar su problemática de cerca, imposibilitando un mapeo justo y exacto al bordear una hipotética posición relativa a él, al tomarlo metafísicamente y apuntando siempre *más allá*.

1. LO SUBLIME

Para enfrentar nuestro estudio debidamente desde los cimientos será de proceder observar el concepto de lo sublime desde distintas visiones que se nos ofrecen, primeramente la etimológica⁹. Tiene a bien Addison enunciar que en su origen *sublimar* significara transportar, elevar, purificar o convertir en algo mejor, y de ello podemos extraer la capacidad denotativa del verbo en tanto que sufijo superlativo que indicara un grado extraordinario de excelencia, asociado a todo aquello situado *por encima* de la media, acarreando cierta aristocracia formal o esencial en su manifestación. Si reparamos en el tratado fundacional de Longino, *De lo sublime*, la categoría formal o estructural queda cubierta especialmente, haciendo constante hincapié en la manera de escribir o declamar un discurso, siguiendo una serie de artificios retóricos que persiguen la consecución de lo que entenderíamos por un «estilo inmejorable». Si tomamos el sustantivo desde su prisma estrictamente científico, entendiendo por sublimación el paso de estado (de sólido a vaporoso, por ejemplo), se nos abre una lectura adicional ajena a su exoterismo, virando hacia terrenos que compendiamos más adelante en lo tocante a alquimia y rectificación pero que podemos adelantar ya bosquejando una ruta o tendencia ascendente hacia lo sutil (en el sentido platónico o neoplatónico de valores), partiendo de lo material y corruptible.

Para Longino lo sublime radica fundamentalmente en una elevación o culminación del lenguaje, de su efecto al dirigirse al oyente, de su modo de alcanzar «preeminencia y renombre inmortales» (2014: 6) yendo un paso más allá hacia lo extraordinario, que no persigue convencer al auditorio tanto como conducirlo al éxtasis, incidiendo en la cualidad objetivamente superior de lo maravilloso y sobrecogedor que siempre se erige victorioso frente a los trucos erísticos tan conocidos por los sofistas. El poder y la fuerza de lo sublime (reservado únicamente al genio y esquivo al aprendizaje del diletante) triunfaría por encima de la simple persuasión —moneda de cambio que puede ser enseñada y aprendida— ya que no depende tanto de un público dado como de la imposición infranqueable de su propia potencia, que no admite resistencia en todo su auditorio. También en su propia concepción de lo sublime entra en juego la dimensión etimológica, incidiendo en esa elevación o franqueo de cuanto concebimos como

⁹ Si pensamos el término latín, *sublimis*, por sus partículas *sub* («debajo») y *limen* («dintel, umbral, solera») nos enfrentamos a ese primer conflicto de resonancia trágica: ese umbral que, por su propia condición elevada, puede ser aproximado pero en ningún momento alcanzado o sobrepasado.

liminar: en un ejemplo especialmente ilustrativo, Longino examina la grandeza hiperbólica referente a los poderes de los dioses olímpicos mediante versos homéricos que «refleja[n] la magnitud del impulso con la vastedad cósmica» (2014: 21), próximo a caer «más allá de los límites» (*ibid.*).

Conviene remarcar en nuestro estudio la mutabilidad a lo largo de los siglos no tanto de lo que consideramos sublime como del carácter proteico de sus elementos y procesos inconscientes que accionan la creación de sus valores estéticos, lo que Trías engloba bajo la esfera de «constelaciones históricas», delimitando claramente la Antigüedad helénica con la Ilustración y el advenimiento del psicoanálisis. Longino, por ejemplo, nos hablará de lo sublime que existe en las partes, en la limitación formal tan ligada a la idea de armonía; sin embargo, a partir de Kant se abre la veda para que el espíritu romántico observe anonadado lo infinito, que encontrará su homólogo antropocéntrico más adelante en el inconsciente. Ciertamente podemos hablar de un cambio de paradigma pero no necesariamente de invalidación de postulados previos por lo que a la consideración y constitución de lo sublime respecta: no hablaremos de miopía tanto como de hincapié o especialización en un formato dado (en el caso de Longino, la oratoria) según el contexto al que nos estemos refiriendo. De ello deviene que sus parámetros no siempre se conserven estáticos, algo que veremos al referirnos a distintas disciplinas y sus maneras de encarar esta problemática a través de los elementos que les son propios. Si bien la transposición no siempre es exacta, podremos intuir, con ello, una correspondencia entre distintas artes destinadas a transmitir sensaciones análogas. Tomemos por ejemplo la elipsis, que Longino reverencia en el silencio de Áyax en el inframundo y que podríamos reencontrar a voluntad en las escenas congeladas *in media res* que captura la pintura (pensemos en la pinacoteca de Des Esseintes una vez más, que no por última), y haremos tuyas las siguientes palabras cuando nos aconseja nutrir nuestras almas con el hálito de lo sublime: «[l]o sublime es el eco de un alma grande. De ahí que una mera idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento» (2014: 19).

Un elemento fundamental en nuestra percepción externa de lo sublime radica en una capacidad profundamente humana como es la curiosidad, ese primer y más simple movimiento en palabras de Burke a partir del cual obtenemos placer y deleite de aquello que nos sorprende, buscando activamente todo aquello que escapa de nuestro conocimiento previo. Asimismo, el impacto que recibimos está condenado a un destino

trágico, no pudiendo embargarnos eternamente un mismo estímulo otrora novedoso; es por ello que esta curiosidad acaba resultando un capricho superficial, mudando continuamente de objeto, partiendo de un apetito agudo que es satisfecho con la facilidad de la costumbre. A ello se sucederían un extraño vértigo, impaciencia o ansia que quedarían sofocados por el propio agotamiento del siguiente objeto de fugaz admiración. Entroncaría esto con la pasión por lo insólito de Des Esseintes, trazable tanto en esa pinacoteca como su biblioteca; también encajaría con el propio perfil del personaje (entendido éste como antihéroe trágico, víctima de designios irrevocables), sometido a instintos profundamente humanos cuya finitud no puede evitar ni siquiera mediante las largas temporadas de reposo sin embriagarse del arte coleccionado. Lo sublime, por su propia fenomenología subjetiva, acaba siendo abocado a la devaluación en el solipsismo del ser sintiente que observa; esa curiosidad, una vez saciada, contribuye a desarticular la composición de cuanto considerábamos sublime por su condición de novedoso, empobreciéndolo y relegándolo a lo común o vulgar. Hallamos en ello una importante piedra de toque que nos facilitará vaticinar la condena inherente al sino de nuestro material de estudio.

1.1. Lo representado

*Estuve soñando con una galería
En que los cuadros se movían hacia mí...*
—José Carlos Molina, «La galería», *A golpe de látigo*

Cuando analizamos la posición de Durtal (cuando contempla ese Cristo lánguido y doliente de Grünewald, por ejemplo) o especialmente la de Des Esseintes frente al arte como catalizador de lo sublime, contemplamos a su vez su rol cauterizador frente a la apertura de nuevas heridas que la contemplación estética provoca en ese juego dual que busca remover y exaltar. Siguiendo las clases de estética de Adorno, podemos reconocer en ese dolor la esencia misma de la belleza, dinámica y procesal, ese campo de tensiones entre atracción y rechazo no exenta de una fuerte asociación hacia el impulso de muerte (2013: 286-287). Entendiendo la herida como elemento consuetudinario a lo bello, introducimos también esa «falta de salud» como presupuesto, hallando correspondencias claras en la ascendente cuasi vampírica que ejerce lo sublime sobre su contemplador en *À rebours*. Hablamos de tensiones en tanto que el efecto vigorizante del arte contemplado activamente parece trascender —en el sentido más amplio de la expresión— el malestar generado por la obra mediante el ejercicio de la razón, que nos eleva por encima de su existencia nouménica: incapaces de resumir su contenido

mediante abstracciones propias a nuestras limitaciones extrínsecas al orbe netamente artístico, el pensamiento de infinitud, de lo inaprehensible, que extraemos, la primera sensación instintiva que adoptamos es un placer metafísico —completamente ajeno al hedonismo— cuyas raíces encontramos en la exaltación de las más elevadas pasiones. Kant hablaría de una facultad del alma que nos permite medirnos con lo temido, no necesariamente esa naturaleza propia a su discurso tanto como los grabados o claroscuros pictóricos que nos ocupan ahora, que evocarían sentimientos, a saber, de piedad, consciencia del paso del tiempo o del *pathos* propio a las potencias divinas en pugna; lo veremos más claramente en adelante. Volviendo a esa concepción del arte como revulsivo, ya en Longino lo vemos claramente: «cuando dos cosas se unen, la más fuerte se apropia de la energía de la más débil» (2014: 43). Si tomamos *Là-bas* bajo esta premisa encontraremos distintas constataciones, empezando por la constante alusión a comida (tertulias a partir de banquetes pantagruélicos en casa de los Carhaix) en contraste constante con la carne devenida pasto para los gusanos (en una de esas tertulias, la hábil y cómica observación del elitismo de la descomposición, de esos distintos tipos de larva según las costumbres alimenticias del finado)¹⁰. Si pensamos en el símbolo, las alusiones innúmeras al sucubato e incubato coexisten con esa metanarración medieval que parece sustentar a Durtal como personaje trágico víctima del hastío de su tiempo, que va carcomiéndolo poco a poco fundiendo sus propios contornos con los del personaje estudiado: inferimos que ese rapto —demoniaco, si se quiere— que reconocemos tanto en la imaginería religiosa (cuya esencia última permanece impenetrable a su tosquedad espiritual) como en la cronología vital de Gilles de Rais acaba tomando partido de sus flaquezas a partir de la propia supraestructura «más grande que la vida» que les es conferida. Mucho más claro y explícito es el caso de Des Esseintes, cuya debilidad física (producto de varias generaciones de endogamia, en un mordaz guiño al naturalismo) da pie a nuevas malformaciones espirituales que devienen psicológicas al ser sometido largo tiempo a ese estricto régimen autoimpuesto en materia de deleite estético. En este sentido podemos volver a Adorno, quien, a pesar del salto cronológico, demarca muy claramente el espacio insalvable entre aquello sublime, glorioso y autotético de lo bello que ha sido constituido mediante categorías mercantiles e interrogado por lo que éste puede ofrecernos al ser *consumido* para un

¹⁰ Según Ziegler (1999), la carne es el símbolo central que lleva la batuta en *Là-bas*; no es extraño, pues, que una novela profundamente preocupada por analizar esa nada que lo rodea todo haga acopio de distintos cuerpos y la abyección que éstos representan en última instancia, suponiendo un decisivo y subrepticio golpe de muerte al naturalismo, «experiential somethings turned into literary nothing» (35).

beneficio inmediato que podríamos denominar hedonista; en claro contraste, Des Esseintes *es ofrecido*, hablamos de su figura en términos de «pasividad activa» o «esforzado entregarse-a-la-cosa» (2013: 329), ofreciéndose en holocausto a la obra artística. Castelló-Joubert hablaría de esa dualidad necesaria en el arte a partir de un vector intrínseco y absoluto (la *cosa-en-sí*) y lo que éste presta a su observador (2008: 11); en este caso, como hemos visto, existe un desplazamiento esencial entre sujeto y objeto. Asimismo, podríamos medir el alcance de esta autonomía, de la grandeza inherente a la obra, por la fuerza que extirpa de la mera existencia, más allá de toda consideración ético-moral que pertenecería a un reino completamente ajeno a lo estético, no alienando sino sustrayendo: «cuanto más importante es la obra de arte (...) tanto más se mantiene lo horrible de la realidad de la que se tiene la intención de huir» (2013: 336). Haciéndonos eco de las propias palabras del autor, los denominadores comunes responderían a una inesperada conmoción a partir de temas apartados «lo más posible [...] de la vida moderna» (2021: 318), penetrando «en el trasfondo del temperamento personal de estos maestros» (*ibid.*) que sustraen al espectador de su «existencia trivial de la que estaba tan hastiado» (*ibid.*) a partir de una «comunidad de ideas» (*ibid.*) que cristalizaría en una situación espiritual análoga. En resumen, podemos entender la sublimación estética como la equiparación del individuo a la obra de arte, no a la inversa; en términos hegelianos nos encontramos ante una «libertad para el objeto», en ese sujeto que es reactualizado en su experiencia espiritual extrínseca al escapar de sí mismo (en clara contraposición a la noción filistea que equipara Adorno al consumo vacío del arte como plato culinario). El contemplador no proyecta sus inclinaciones en la obra buscando su confirmación, sobrepujanza o satisfacción, sino que extrae de ésta su esencia para equipararse a ella, fusionándose tras haber desdoblado su propia alma del embrutecimiento corporal. Nietzsche dice del artista —aplicable al *contemplador*, en el caso que nos ocupa— subjetivo que es un mal artista, exigiéndole «la victoria sobre lo subjetivo, la emancipación de la tiranía del yo, la abolición de toda voluntad y de todo deseo individual» (2023: 66), ya que fuera del orbe desinteresado nos es imposible creer en una actividad *verdaderamente artística* que apunte realmente más allá de sus confines.

Puestos a examinar de cerca los trucos formales de Huysmans cuando se trata de acometer la imagen de lo sublime, un ejemplo paradigmático y ceñido a nuestro estudio es el vanagloriado cuadro de la Salomé danzante de Gustave Moreau. Como en otras

instancias efrásticas que encontramos diseminadas en la obra, concebimos la escena como taracea decorativa pergeñada por metáforas, sinestias e imágenes investidas en un conocimiento exhaustivo de orfebrería, metalurgia, telas y materiales perecederos que vaticinan la escuela surrealista, todo ello impregnado en una ambivalencia que reside entre la expresión pura y la indefinición. A tal efecto veremos un uso muy marcado y concreto de la adjetivación, refiriendo íntimamente al cisma insondable entre lo concreto y su misterio inherente e inseparable; en ese contraste que existe entre lo certero y definido de la narración, la injerencia de indeterminación adjetival intuirá cierta altura mítica cuyo origen va más allá del lienzo, cuyo reino «no es de este mundo». Veamos, pues, uno de los icónicos fragmentos:

Aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromados, engastadas de mosaicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez. (2021: 177)

Castelló-Joubert no es extraña a esa basculación de tiempos verbales en aras de lo excelso, que nos remite directamente a Longino, quien, a tenor de Jenofonte y Tucídides, afirma que introduciendo cosas del pasado como presentes, «como sucediendo ahora», se logra transformar el paisaje «de la narración a la actualidad llena de acción envolvente» (2014: 57). Así pues, el contraste del pretérito imperfecto que atraviesa gran parte restante de la novela con el participio presente resquebraja la acción para introducir en su fisura resultante el germen de lo atemporal e ubicuo:

Exhalaban nubes vaporosas traspasadas por el brillo de las gemas incrustadas [...] Luego el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas. (2021: 177)

Con el efecto actualizador que supone la presencia central de Salomé, su irrupción en escena, rompemos las barreras entre los distintos niveles narrativos: «Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de los pies [...] empieza la lúbrica danza» (*ibid.*). Al identificarnos con la temporalidad que compartimos con el narrador, se nos sugiere ese dominio imperecedero de lo sublime, perteneciente a la esencia inseparable del objeto artístico observado. De manera análoga, al referirnos a la cabeza sangrante de *La Aparición* del mismo autor, «la horrible cabeza resplandece, sangrando siempre» (182): la elección adverbial no parece desafortunada en este caso, actualizando los coágulos, trocando en perenne lo que otrora veríamos caduco, inyectando sacralidad en lo

percedero que antecede inmediatamente a su renacer en concepto de eternidad. Lábilmente, como el hipnotizador que despierta al paciente de su estado alterado, Huysmans devuelve a Des Esseintes a su normalidad (no sin dejarnos intuir un profundo drenaje, resaca espiritual posterior al embrujo anímico por la vía sensorial) volviendo al primer tiempo verbal que nos ocupaba —imperfecto, a su vez—, infiriendo de todo ello una suerte de transfiguración resultante del sortilegio¹¹. A colación de ello, puede parecernos autorreferencial la écfrasis de Salomón, vivenciada por Durtal en sus fantasmagorías hipnagógicas cuyo amargo despertar vuelve a la desazón de lo vulgar, cuando en *La Cathédrale* describe

ese extraño vivero, lleno de puñados de mujeres y de flores; en ese harén inmenso por donde vagan sus setecientas concubinas, Salomón mira el torbellino de las danzas, contempla esos setos vivos de mujeres cuyos cuerpos se destacan sobre oro plaqueado de los muros, vestidas únicamente con el velo transparente de las humaredas que desarrollan las resinas ardientes de los trípodes. (1961: 303-304)

1.2. Lo indeterminado

Un tópico frecuente en Huysmans es el contraste entre polaridades, a veces como juego dual de retroalimentación y otras como simple indeterminación, a menudo relacionado con el acceso a lo divino y lo innominado, destacando la imposibilidad real de su representación en un plano material o accesible a los sentidos humanos. La atmósfera de beatitud es disruptiva con la impiedad en innumerables ocasiones, y el estudio de los claroscuros es constante en las descripciones que el autor ofrece, tanto en los lienzos (imitación, representación exaltada de una realidad, sea ésta tangible o no) como en la mundanidad. Su uso no es ignaro al postulado de Longino que afirma que la luz y la sombra, aunque residan en un mismo plano, acentuarán la luz en un primer plano respecto a su fondo, apareciendo más cercana a nosotros; de igual manera, en un plano no necesariamente visual, lo sublime y la pasión discursiva se halla mucho más cerca de nuestra alma «por una suerte de afinidad natural y por su esplendor» (2014: 47), característica que siempre reclama más atención que aquello que es representado bajo su manto y queda velado en la sombra su artificio.

Podemos ver ejemplos de ello en *À rebours* especialmente, cuando admirando la apoteosis de Moreau frente a otros contemporáneos se destaca su eclecticismo que

¹¹ Durtal, en *La Cathédrale*, recibe un tratamiento bastante explícito en la expresión formal de su estado revivificado cuando «se sentía feliz y amedrentado, echado fuera de sí por el aspecto formidable y encantador de Nuestra Señora» (1961: 359); ese «fuera de sí» especialmente es particularmente ilustrativo a nuestra tesis, como iremos atenazando progresivamente.

acaba *fundándose* en la indeterminación, talmente como si, en un acceso de pluralidad, hubiera desdibujado todas sus influencias: desentrañando lo enigmático, nuclear en cada uno de sus antecesores reverenciados, habría conseguido una fórmula precisa y exclusiva cuya indefinición apuntaría al infinito, a lo que no conoce límites expresivos, franqueando lo que es reservado a la pintura para aplicar «las más sutiles evocaciones del arte literario, las más brillantes realizaciones del arte del esmalte, y las filigranas más exquisitas del arte del lapidario y del arte del grabado» (2021: 183). Sin salirnos de la pinacoteca, pasando a examinar la obra de Odilon Redon, la indeterminación cobra un cariz particular al ofrecernos fantasmagorías tales como «un hombre barbudo que se parecía a la vez a un bonzo y a un orador de asamblea pública» (188), trasunto de lo esencial todavía por individualizar en un parto o gestación material, representado a través de un lenguaje alusivo e imaginativo que nos remite «fuera de todo lo conocido» (*ibid.*) en una colección de obras que «superaban los límites de la pintura, y aportaban un universo fantástico especial e innovador» (*ibid.*), una fantasía surgida del delirio y (si se quiere, la locuacidad o genio relativas a la) enfermedad. Los límites vuelven a quedar violentados por «cuerpos crecidos de forma desmesurada o deformados como si se los viera a través de una jarra de agua» (*ibid.*). En ello encontramos algunos indicios de sugestión, un paso más allá de lo connotativo en lo inusitado e insólito que queda evocado a través del desdibujar de los contornos descriptos. No es baladí detenernos en la personalización que Des Esseintes imprime a sus cuadros —de distinta autoría—, reminiscentes para él de «fiebres tifoideas (...) noches de ardor y delirio» (*ibid.*) y «horrendas visiones de los sueños de su infancia» (*ibid.*). En el recuerdo morboso que transita a caballo de lo abstracto o apenas bosquejado y lo elevado y perfeccionado, Huysmans tiende a reconciliar lo espiritual —que tanto obsede a su personaje— con su acceso mediante el aparato psíquico o psicológico, del que no puede desprenderse, permaneciendo aquejado por él inconscientemente. La adoración por esa indeterminación genérica que hallamos en los poemas en prosa, forma literaria favorita del duque, es leída como una suerte de alquimia en la que se destila la fuerza expresiva de la novela suprimida de sus «digresiones analíticas y las redundancias descriptivas» (341), quedándose con la destilación perfecta de su esencia y meollo, de suerte que su empedrado queda engastado de tal manera que ningún adjetivo puede conocer posición distinta.

En el terreno de la dualidad podemos encontrar distintas referencias, como cuando en *Là-bas* se discute la cuestión del maniqueísmo y se descarta la noción de dos infinitos coexistiendo; en este caso, el Bien y el Mal (con Dios y su Adversario como representantes, éste vencedor y aquél vencido en el reino del hombre). Ésta queda inmediatamente reafirmada al aludir precisamente a la razón como órgano insuficiente para comprender los entresijos epistemológicos que atañen a toda cuestión metafísica; para ello, quien defiende su tesis última se sirve del Eclesiastés y la máxima «[n]o busques cosas más altas que tú, porque hay varias cosas que están por encima de los sentidos de los hombres» (1986: 82-83). Podemos ver en esta profesión de agnosticismo el hilo conductor de la tetralogía *durtaliana*: esa incapacidad que, no obstante, no niega ni afirma categóricamente, anhelante de una fe escurridiza que conviene estimular mediante todo aquello que escapa lo liminar —lo prosaico, lo moral, lo vulgar— de un modo u otro¹². La ambigüedad que más adelante se discute al tratar fenómenos como el *sucubato* e *incubato* es clave: esos «espíritus activos» (179) no son ni ángeles ni demonios, según Sinistrari, y es en esa confusión que reside gran parte de su poder inicialmente seductivo y a la postre amenazador: al tratar este tema se nos habla de un camino intermedio, ya no más allá tanto como la confluencia entre lo celeste y lo infernal; la posibilidad de un tercer camino que, no obstante, escapa de la anodina ruta terrestre. Cuando Durtal se ve inserto en la temida secuencia ritual del canónigo Docre, no es casual que uno de los primeros asistentes que ve encarnar una androginia «tipo Juno» (316), a saber, icono que activará en adelante su suspensión de verosimilitud a modo de resorte para el diabólico convenio con el más allá que es desplegado ante nuestro protagonista.

En *La Cathédrale* toda mención a la Virgen viene caracterizada por un halo de indeterminación que realza su condición «no de este mundo», como podemos examinar en el siguiente ejemplo:

Carece de edad; no es una mujer, ni es tampoco una niña. Y ni siquiera se sabe si Ella es una adolescente, apenas núbil; una niña, tan sublimada está, sobre la humanidad, fuera del mundo, exquisita de pureza, para siempre casta... (1961: 168)

¹² «Debería ser posible cerrar los ojos y dejarse arrastrar por la corriente, olvidando esos malditos descubrimientos que han acabado destruyendo el edificio religioso de arriba abajo» (2021: 361), dice Des Esseintes. Durtal trata de rezar por primera vez, en *En route*, en lugar de divagar en esa iglesia vacía de St. Sulpice; mas no es capaz de ello: se sobrecoje al dar debida cuenta de su intoxicación por la Iglesia y su atmósfera de incienso y cera de la que es incapaz de escapar, aun consciente del hartazgo de su vida material. «After all, my heart is hardened and smoke-dried by dissipation, I am good for nothing» (1920: 22): volveremos al *spleen* como adicción insalvable más adelante.

Por lo que refiere a su origen, procede «de todos los puntos del mundo, bajo el exterior de las diversas razas conocidas de la Edad Media» (32) y explicita los distintos colores y gradaciones que han experimentado sus representaciones escultóricas, certificando de ese modo «ser Mediadora de la Humanidad entera (...) que el Mesías había venido para redimir indiferentemente a todos los hombres» (*ibid.*). Al narrar las cualidades que le atribuyeron los imagineros, sobresalen éstos en indecisión y extrañeza: Al referirse a Nuestra Señora de París nos habla Durtal de una lindura relativa, «extraña con su sonrisa alegre surgida sobre melancólicos labios» (289), y vista de lado sonrío a Jesús esperando «una palabra chusca del Niño para decidirse a reír» (*ibid.*), no acostumbrada todavía a las caricias del hijo en su condición de nueva madre. A pesar de todo, lo crucial de su descripción es lo que sigue: mirada desde otro ángulo, la sonrisa queda difuminada para contraer la boca y predecir la lágrima, sugiriendo el escultor una confluencia de quietud y temor, el jolgorio de la Natividad y el « dolor previsto del Calvario» (*ibid.*). En resumen, estaría retratando en una sola imagen a la Madre de los Dolores y a la de las Alegrías a través de esta vulneración que podemos leer desde las fronteras liminales de nuestra lógica emocional.

Siguiendo esta lógica, el Cristo de Rembrandt esconde un poso de inexactitud e incerteza en la cual todo se transfigura a través de una iluminación radiante en la que alza los ojos; deslumbrando la sala con su pálida fealdad, «de aspecto de desenterrado, con los labios de muerto» (334), queda afirmado en una mirada de belleza que lo revela como «el Hijo supliciado de un Dios» (*ibid.*). La reacción de Durtal no es otra que el aturdimiento, incompreensión y lasitud; ni siquiera trata de comprender por qué esa obra y el realismo *sobreelevado* que atesora están «fuera y por encima de la pintura» (*ibid.*), sin parangón posible. Tras pasar revista a las pocas excepciones herederas de esa misma «varonil devoción tan firme» (*ibid.*) —entre ellos aquellos autores españoles contemporáneos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz por su naturalismo místico—, Durtal concede que ese rostro modelado y demacrado en su ceniza, de boca lívida y ojos extasiados y vacíos, se mantiene en pie a pesar de no tener más que huesos «pensando en las exorbitantes maceraciones, en las espantables penitencias dolorosas» (*ibid.*). Podemos resumir la escena —de forma pomposa si se quiere— resolviendo que la carne ha cedido pero el espíritu no.

Por otra parte, y exento del mismo grado de beatitud, podemos recuperar también ese Salomón descrito por Durtal en el mismo título para instanciar un nuevo ejemplo de dualidad, de indeterminación entre lo sagrado y lo infausto:

Aparece como el tipo de los monarcas del Oriente, como una especie de Califa, de Sultán, de Rajá polígamo desenfrenado, sediento de lujo, y también, sabio y artista, pacífico, prudente entre todos. Anticipándose sobre las ideas de su tiempo, ha sido el gran constructor de la raza, y el comercio de Israel es obra suya. Ha dejado una reputación de sapiencia, de justicia, tal que ha acabado por pasar por un encantador y un brujo. Ya Josefo cuenta que escribió un grimorio, un libro de encantos para conjurar a los espíritus del mal; en la Edad Media le atribuyeron un anillo mágico, amuletos, colecciones de evocaciones, secreto de exorcismos; y su figura se confunde con esas leyendas. (1961: 304)

Si leemos cuerpo y espíritu de manera maniquea —como parece ser transversal en Huysmans— no nos sorprende considerar aquél como la contrapartida ignominiosa de cuanto es elevado por todo aquello que impide erguirse de sus impulsos ctónicos. Esa indeterminación que se concreta en la unión de opuestos podemos leerla en clave de Erickson (1970), quien, a propósito de *Là-bas*, nos remite a la purificación de la ponzoña del cuerpo para hallar el ansiado oro del alquimista, esa pretendida rectificación interior conocida por el siglo XVIII como «naturalismo espiritual» y su noción platónica del individuo como reflejo de lo divino (420). Cuando exploramos esos lienzos y representaciones pictóricas que explicitan o dejan intuir dicho binomio podemos, a su vez, pensar en términos de escisión y reintegración por la dimensión redentora del arte sublimado. Para cerrar la sección, podemos volver al Durtal tribulado de *La Cathédrale*, cuyo treno podemos examinar según otro tipo de escisión: maculado, mortal y, en consecuencia, mostrando una serie de facetas claramente delimitadas y de horrores reconocibles cuya multiplicidad cobra un cariz altamente estrepitoso, cuasi cacofónico, en contraste con la solemnidad hasta ahora analizada:

¡Ah, Virgen santa, Virgen santa, apiadaos de las almas raquícas que se arrastran tan penosamente cuando ya no se sienten en vuestros andadores; apiadaos de las almas doloridas para las que todo esfuerzo es un sufrimiento, de las almas que nada desgrava y que todo aflige! ¡Apiadaos de las almas sin casa ni hogar, de las almas viajeras, inaptas para agruparse y establecerse, apiadaos de las almas endeblés y molidas, apiadaos de todas esas almas que son la mía, tened piedad de mí! (1961: 314)

2. LO SINIESTRO

*Pedibusque informe cadaver
Protrahitur, nequeunt expleri corda tuendo
Terribilis oculos, vultum villosaque saetis
Pectora semiferi, atque extinctos faucibus ignes.*
—Virgilio, *La Eneida*, Libro VIII (264-267)

Siguiendo los postulados kantianos pertenecientes a su *Crítica del juicio* y promovidos o elevados a programa por la tradición romántica, tendemos a aprehender (no sin dificultad) algo grandioso que nos inyecta la idea de la informidad, el caos y la carencia de límite, a través de medios que escapan nuestra sensibilidad; a ello le sucede una suspensión del ánimo y correspondiente sentimiento punitivo de temor y desasosiego, cuasi trágico. De ahí deriva la consciencia de nuestra propia insignificancia frente a lo inconmensurable que ha sido desplegado frente a nosotros, y no nos queda otra que reaccionar a ese dolor a través de una suerte de placer masoquista resultante de la percepción de lo ilimitado e informe (carente de equilibrio y armonía en el sentido clásico) mediado por una idea propia a dicha razón, alguna abstracción que podamos designar bajo conceptos tan etéreos e inasibles —pero reconocibles, *capturables*— como alma o divinidad, de manera que «nuestra persona no sufre humillación a pesar de que el hombre deba sucumbir necesariamente a aquel poder» (103). Es así como queda consumada la experiencia traumática de escisión entre espíritu y naturaleza, entre la Unicidad cósmica, suprapersonal, y la individualidad del ser. El resultado que obtenemos es el sentimiento gozoso, culminación de cuanto consideramos bello o estético, y conocemos por sublime: en otras palabras, lo infinito deviene finito; en términos bíblicos, el Verbo pasa a ser carne. Parafraseando a Trías (2011), queda superada la dualidad entre razón y sensibilidad, moral e instinto, número y fenómeno, en una síntesis unitaria. Si atendemos a la sublimidad según Burke, ésta se nos presenta en la grandeza de lo natural que nos permite ver, a través de ella, la pequeñez de nuestra subjetividad sensible, contrapuesta a la grandeza de la subjetividad racional, elevándonos «sobre ello sin abandonarlo» (1985: 35). Todas las potencias de la sensibilidad quedarían invocadas a tal juicio, manifestando abiertamente su incapacidad y remitiéndonos a la razón, «que lo es de la unidad y de la totalidad» (*ibid.*) y pone bajo lo absoluto todas aquellas manifestaciones que escapan, de otro modo, a nuestro alcance.

De ello podemos deducir que lo sublime supone una vaguedad y ambivalencia entre dolor y placer, pues su objeto o correlato contiene desazón y, de participar activamente en el individuo, le causaría daño o destrucción. Los ejemplos más característicos de la tradición romántica son aquellos relacionados con la naturaleza indómita, los designios inextricables de su omnipotencia (volveremos a ello en el caso de Huysmans y su relación, siempre conflictiva, con esa misma naturaleza en su reverso menos amable y bucólico): pensamos en tifones, ciclones o huracanes; en esos rayos que amenazan los santuarios consagrados a la Virgen. Su experiencia directa nos acongoja, es necesaria la distancia para ser removidos de forma desinteresada para su contemplación; entra aquí el inestimable papel de la mimesis o *imitatio* para conceder estatura de bello a cuanto podríamos considerar atroz, peligroso o hasta aderezar de epítetos tan alejados a nuestro estudio como «infernial» o «demoniaco» (pensemos en el desierto del maniqueísmo como reino de disolución, sede o morada de lo diabólico, el abismo sin fondo). En un ejercicio de superación, de arrogancia que puede bascular hacia el impulso pecaminoso de *hibris*, el individuo sintiente se sobrepone al miedo mediante ese sentimiento de placer más poderoso que el objeto de su contemplación, estimulado por la propia violencia que le genera; es esa contracarga la fuente de su deleite estético.

Extraemos en consecuencia que una de las condiciones para que algo sea bello es cierta vaguedad entre lo manifestado y lo que queda intuido y conserva, en latencia, aquello que nos desconcierta o amenaza: nos referiremos a ello como *lo siniestro*. Veremos en este mismo apartado cómo puede (y, a menudo, debe) ofrecernos una cara familiar —inseparable de su condición esencial— que resolverá asimismo en una ambivalencia, en una respuesta que deviene inhóspita o indómita para alcanzar la realización de su nivel artístico. Para que lo bello borde y alcance lo sublime será menester que, más allá de revelar lo evidente y translucir lo misterioso, debe sugerir y mostrar desde la ambigüedad. Trías nos habla del «arte como velo», como ilusión, participante del carácter fugitivo de la apariencia sensible, congenial con el artificio de lo ilusorio. Es a través de sus rendijas que recuperamos lo que revelaría a cambio de sacrificar su eternidad. Sólo le es posible permanecer en el terreno de lo sublime en tanto que su enseñanza última queda apresada por la razón (que desea erigirse victoriosa en su doma), ajena a la limitación que caracteriza nuestra sensorialidad. Tomando como ejemplo los placeres de la neurastenia de Des Esseintes, podemos leerlos en términos de Addison de la siguiente manera: «[q]uando se excita en la imaginación alguna de estas

ideas despide consiguientemente un flujo de espíritus animales en la huella que le es propia» (1991: 180), es decir, frente a la incitación proveniente de una idea amenazadora obtenemos una reacción instintiva o animal que, en la violencia de su movimiento, correrá más allá de esa huella directa, excitando otras ideas de la misma serie que encadenarán emisiones nuevas a su vez y abrirán nuevas huellas vecinas, acabando por remover la cadena completa y renovando en la imaginación su prospecto inicial, pero

como el placer que recibimos en estos sitios excede á las ligeras incomodidades que nos causan, había al principio un paso mas extenso en las ideas placenteras, y por el contrario un paso tan estrecho en las desagradables que embarazándose muy vivamente quedaron incapaces de recibir algunos animales, y de excitar de consiguiente recuerdos desagradables. (180-181)

En otras palabras, lo siniestro se movería a través de surcos estrechos en el cerebro, facilitando su obturación, incapacitando la reacción instintiva de su provocación e impidiendo otra reacción análogamente desagradable. Sería ésta una de las maneras de relacionar la delectación morbosa que no necesariamente busca trascender un determinado umbral; mas no es nuestra tarea detenernos aquí.

Volviendo a Longino, lo sublime, en tanto que eco de un espíritu noble, puede no necesitar palabras para expresarse, remitiendo a pensamientos desnudos sin voz que pueden remover infinitamente más por su grandeza de contenido que por su enunciación. Burke da una vuelta de tuerca a esta máxima, reivindicando esa carencia de sonido en el terreno de la luz frente a sus características negativas: si el silencio puede transportar lo sublime, parece lógico que la oscuridad también; entendemos la privación como fuente de sublimidad. El romanticismo es fiel a ello, también, cuando considera que la noche amplifica nuestra sensación de indefensión, pequeñez o incluso temor en casos de peligro, trasladando la idea a la pintura y arquitectura: «todos los edificios que se hacen con el objeto de que produzcan una idea sublime, deben ser oscuros y lóbregos» (Addison, 1991: 46). Des Esseintes extrae sublimidad del Herodías de Moreau por su condición oscura, «[que] encubría la sangre, hacía languidecer los reflejos y el brillo del oro, entenebrecía los planos más lejanos del tiempo, anegaba entre sombras a los acompañantes del crimen enterrados en sus colores mortecinos» (2021: 337), de forma que la palidez femenina resalta con intensidad del claroscuro que supone ese fondo donde esconde su desnudez. De semejante juego desprende Burke que la catedral gótica, al estar mal iluminada en su interior, será depositaria regia de lo

sublime en la arquitectura. El siguiente pasaje de *La Cathédrale* ejemplifica nuestra propuesta, contraponiéndonos la oscuridad de la intemperie al anochecer con la devota luminiscencia que es transportada al edificio:

El bosque tibio había desaparecido con la oscuridad, los troncos de los árboles subsistían pero brotaban vertiginosos del suelo, lanzándose de un solo trazo al cielo, juntándose en alturas desmesuradas bajo la bóveda de las naves; el bosque se había convertido en una inmensa basílica, florida de rosas de fuego, agujereada de vidrieras en ignición, llenas de Vírgenes y de Apóstoles, de Patriarcas y de Santos.

El genio de la Edad Media había combinado la diestra y piadosa iluminación de esa iglesia, regulado en cierto modo la marcha ascendente del alba, en sus vidrieras. Muy sombría, en el atrio y en las avenidas de la nave, la luz fluía misteriosa y sin cesar, atenuada a lo largo de este recorrido. (1961: 33-34)

Sucintamente, y a modo de prefacio a nuestro análisis mucho más concreto de la categoría de lo siniestro en simbiosis directa con lo sublime, valdrá con observar a modo de resumen que éste supone el germen que otorga vitalidad, fuerza y virulencia metonímica a lo bello; para nuestro estudio convendremos en observar que no existe la sensación de lo sublime sin la condición previa de lo siniestro. A su vez, dicha variable umbría, constantemente en tensión con su referente estético luminoso y no reprimido, quedará anulado si nos es presentado sin mediación (desplazamiento de orden a su vez metonímico o metafórico), resultando su propia condición liminar y dependiendo del ejercicio correcto de su latencia. Es por ello que concluiremos que la belleza es la ordenación velada bajo la cual *ocultaremos* el caos, residiendo el espectador en su más inmediato borde, en una posición casi *voyeurística* y alimentado por la excitación del vértigo que de ello obtiene: parafraseando nuevamente a Trías, la revelación última sería aquélla que no puede producirse, puesto que su instante se sitúa siempre en posición penúltima y su duración es la de la ficción. A tenor de ello podemos leer ese estudio cromático que nos ofrece *La Cathédrale*:

El gris, emblema de la penitencia, de la tristeza, del alma tibia, esboza, según una nueva exégesis, la imagen de la Resurrección —el blanco penetrando al negro—; la luz entrando en la tumba, saliendo de allí, con un nuevo tono; el gris, tono mixto, oscurecido aún más por las tinieblas de la muerte, que resucita, aclarándose poco a poco, en el blanco de los resplandores. (1961: 172)

2.1. Lo oscuro

Como Trías nos refiere, conviene atender a la etimología del término alemán que compendia lo siniestro, *das Unheimliche*, que traducimos con insuficiencia y de forma algo torpe. A su vez, éste arrastra vestigios de tradición freudiana, intentando explicar y

teorizar cuanto el significante esconde (valga la redundancia). Por un lado hablaríamos de lo siniestro como aquello que reconocemos, lo que nos es familiar desde un tiempo atrás, pero a lo que hemos adherido una sensación de espanto. De ello derivaríamos que, como antónimo al vocablo *heimlich* (íntimo, secreto, familiar, hogareño), el adjetivo *unheimlich* nos causa incomodidad precisamente por el impacto de aquello que ha fracturado nuestra percepción de ello, lo que ha hecho de lo conocido algo desconocido¹³. Pero cabe ir más allá, pues no todo lo novedoso es insólito *per se*: si valoramos *heimlich* como campo semántico para lo secreto, lo oculto, caemos por extensión en lo misterioso, incluso iniciático si así lo queremos; englobamos lo que permanece velado, prohibido y hasta tapado por el decoro o recato. Schelling considera, al referirse a lo divino, que existe una necesidad de velarlo y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit* (misterio). Con ello empezamos a atisbar la noción de lo siniestro en el sentido que solemos atribuir: entenderemos como tal aquello que, debiendo permanecer secreto (ya sea por su condición sacra, impía o pudenda) se ha revelado, esto es, algo que en algún momento *fue* familiar y ha pasado a ser extraño o desconcertante. Pensamos en lo siniestro como el reverso oculto de lo que hasta entonces había permanecido en la superficie: no debe sorprender a nadie, en consecuencia, esa búsqueda incansable de lo nuevo, lo sorprendente, lo nunca visto y lo que no es familiar (o, en todo caso, el resquebrajamiento de lo familiar que permite la irrupción de lo inhóspito) por parte de los protagonistas *huysmanianos*.

Conociendo el marco teórico de lo siniestro, podríamos compendiar algunas de las instanciaciones de cuanto nos lo resulta. Freud mismo, en *Lo siniestro*, hace inventario temático de algunos de sus tópicos que determinan desde lo sensible lo que percibimos como siniestro: prontamente vaticinamos que nos resultaría difícil no encontrarnos con Des Esseintes y Durtal como espectadores de su catálogo de abominaciones. Para nuestro estudio es especialmente relevante el concepto del individuo escindido, tan caro al mismo terreno de la psicología, con lo que la imaginería que inspira *fobos* —en el sentido clásico de la expresión— a nuestros personajes es a menudo la de la amputación o lesión de órganos especialmente valiosos, como en el ejemplo que Trías tiene a bien escoger en Hoffmann y *El arenero* (la muñeca Olimpia, despedazada por su pigmalión;

¹³ Addison nos habla de «lo extraño» al compendiar su tipología de lo sublime *perfeccionado* en la escritura, relacionándolo con Ovidio (después de adjudicar «lo grande» a Homero y a Virgilio, «lo bello»). Cuando nos habla de sus *Metamorfosis* es transitando «un suelo encantado; y no vemos al rededor sino escenas mágicas» (1991: 183). El denominador común que halla el autor es la extensión del pensamiento del hombre, el engrandecimiento de su imaginación.

la mutilación ocular); no obstante, para ellos la amputación es de índole espiritual, una suerte de desgarramiento entre alma y cuerpo. Durtal, en las primeras páginas de *Là-bas*, nos muestra el primer doloroso ejemplo de ésta cuando establece la pugna entre naturalismo e idealismo, ese fantasma caduco y revenido del romanticismo, al discutir con Des Hermies; discusión que deviene traumática y remueve en él una primeriza sensación de vacío, como la actividad térmica de un miembro fantasma, una cruel reminiscencia de esa posibilidad de trascendencia que ha quedado reprogramada y, con ello, anulada por el entorno. Parece desprenderse, de forma lógica y nada imprevista, su posterior conversión como búsqueda reintegradora, viaje de regreso hacia la Unicidad; mas no nos anticipemos a ello. Freud observa el nacimiento de lo siniestro ante lo fantástico (en tanto que fantaseado, deseado desde la intimidad y autocensura) que queda producido en el plano real, la realización absoluta de lo que no debería ser: la obsesión de Durtal por el mariscal Gilles de Rais responde primeramente a un hastío y supone mero escapismo, pero a su vez parece encerrar algo más profundo y hasta cierta identificación con el mal que veremos confirmada por una curiosidad acrecentada progresivamente cuando su extensión parece ir ganando terreno en el plano de lo que le es familiar. De alguna manera, habiendo franqueado el Rubicón que, de forma muy gráfica y en términos de Conrad podríamos convenir en llamar *corazón de las tinieblas*, su único exutorio válido es tomar el camino completamente inverso y perseguir la purga mediante el cristianismo, habiéndose reconocido en el paroxismo lacerante de su hipóstasis y deseando volver a ascender hacia lo indiferenciado.

En el caso de Des Esseintes las respuestas son múltiples también. Volviendo al tópico de la amputación, a esa arena en los ojos de Hoffmann y a ese temor a la castración (a la remoción de cuanto nos constituye como humanos, a lo que creemos que nos define), la constitución débil del duque nos habla abiertamente: en sus ensueños evoca las respectivas figuras de Miss Urania, de una ventrílocua y una culturista; la identificación con el componente negado o depuesto parece clara. Sus alucinaciones e hipnagogias parecen reproducirse y aumentar cuando mayor es su empacho de contemplación, cuando más se niega la posibilidad real de vida y funcionamiento normal de sus elementos constituyentes para confiar exclusivamente en su *imitatio* que acaba resultando casi paródica al viajar a otros países desde la inmovilidad de sus aposentos (al punto de llegar a imaginar voces de interlocutores inexistentes) o al desear ahorrar tiempo sirviéndose de complejos nutritivos en sustitución de alimentos como

tal, como vemos en las páginas finales de la obra. A modo de curiosidad, también *Là-bas* se hace eco de este temor atávico cuando remite a la tan sentida —en nuestros parámetros— tradición sacerdotal y a su prohibición de ejercer el sagrado misterio de no estar totalmente sano en lo corporal, sin la remoción de ningún miembro. Textualmente se nos indica que un presbítero castrado no puede ser ordenado tal a no ser que «lleve consigo, reducidas a polvo, las partes que le hacen falta» (1986: 129). Aquí nos encontramos, por supuesto, con una dimensión adicional de lo siniestro aplicado a lo sagrado (que desmenuzaremos más adelante), amplificando su transgresión y, por ende, su posibilidad de sublimación, pero baste con quedarnos en este punto con las profundas implicaciones a nivel subconsciente de lo horrísono.

Otra categoría de lo siniestro, según compendió Freud y encajando perfectamente en la cosmovisión *huysmaniana* —concretamente cuando pensamos en la perfilación de Des Esseintes en tanto que personaje prácticamente arquetípico por lo que a sensibilidad o permeabilidad artística respecta (esto es, leído su contorno como receptáculo especialmente vulnerable a toda suerte de inclinaciones hacia la melancolía y, por ende, mostrando una clara ascendente bajo el signo de lo sublime, fuerza motriz que subrepticamente anima cualquiera de sus motivaciones)— es la confusión entre lo orgánico e inorgánico, la transgresión liminar entre lo viviente e inerte o inanimado. Para el duque la frialdad marmórea del lienzo, cuyo movimiento inexistente en el plano netamente material irónicamente paraliza, parece cobrar vida portando las más elevadas y hasta sacras connotaciones. La fascinación presentada por la flora lleva a Des Esseintes a coleccionar ejemplares de insectívoras que ofrecen una ilusión de disposición predatoria, trasunto de crueldad en su otrora calmo palacete de reposo donde la vida externa es virtualmente inexistente. A su vez, la «apariencia de piel artificial surcada por falsas venas» (2021: 218) produce al duque impresiones vívidas de lepra y sífilis en su «carne lívida, amoratada por la roséola, o adamascada por los herpes» (*ibid.*), «tono fuertemente rosado de las cicatrices cuando empiezan a cerrarse, o ese matiz oscuro de las costras en formación» (*ibid.*), así como la descomposición «por cauterios o [hinchazón] por quemaduras (...) piel vellosa, roída por úlceras y brotes de chancros» (*ibid.*), remitiendo nuevamente a la flor como símbolo de decrepitud corporal que analizamos anteriormente. La excitación nerviosa que padece en su nueva contemplación, cuando inmediatamente repara en los paralelismos con la degradación experimentada por el hombre en su corruptibilidad, genera una impresión

de monstruosidad que nos es explícita inmediatamente después de su enumeración, inseparable de la remoción por el horror que explorara Freud en *Lo siniestro*. La consagración de esta ruptura liminal la encontramos al finalizar el capítulo correspondiente, cuando el roce carnal —orgánico, femenino— que Des Esseintes experimenta en sueños es trocado por la calidad inerte de unos ojos que van apagándose hacia la tiniebla y el abrazo del feroz «*Nidularium vagináceo*» que florece de los muslos de su súcubo, «entreabierto, sangrando, en sus hojas afiladas como un sable» (2021: 227), vagina dentada que, en contacto con el soñante, provoca la sensación del avance inexorable de la muerte y la repulsión de los cuerpos en descomposición.

La ruptura que confiere esta ambivalencia entre polaridades se traduce en un sentimiento encontrado que parece injerir cierta profundidad insondable que separa lo familiar de lo extraordinario o incontrolado, un punto de fuga entre lo bello y su trasfondo oculto cuyo efecto último es el de turbar en el propio ejercicio estético de su contemplación más honda por la simple tensión que producen los opuestos que representa. De algún modo, y remitiendo nuevamente a la condición simbólica de todo elemento que hallamos profundamente descrito en la obra *huysmaniana*, la fascinación que presenta el personaje de Carhaix en *Là-bas* por las campanas, llegando a ofrecernos nutrida bibliografía al respecto y observaciones insólitas, permanece dotada de un cierto animismo que dota de rasgos orgánicos su colección de objetos inertes, llegando a conferirles *alma* incluso, y hasta achacando la falta de fe en sus tiempos modernos a la falta de aquélla al emplearse materiales pobres, al priorizar la fabricación en cadena. Carhaix siente afecto a ese objeto «que le obedece y al que cuida» (1986: 56) e incluso llega a bautizarlo, ungiéndolo con el crisma de salvación al que es consagrado y mediante fórmulas pontificales, convocando a un obispo «en el interior de su cáliz con siete unciones hechas en forma de cruz con el mismo óleo que se usa para los enfermos¹⁴» (*ibid.*) de manera que pueda transmitir a los moribundos la voz consoladora que requieren en sus últimos estertores. Nuevamente, remitimos al símbolo —oculto en la forma y su reproductibilidad técnica— al leer esas resonancias antropomórficas que aprendemos de él:

¹⁴ No perdamos de vista, a su vez, el simbolismo numerológico del siete (de correspondencias divinas tales que el Todopoderoso recibe Su divisa en la triplicación del mismo, por la Trinidad y por la perfección que, por convención, éste acarrea profundamente en sus distintas apariciones de Génesis a Revelaciones). La unción de lo inorgánico con materiales reservados a lo orgánico es también significativa, ejerciendo nuevamente una suerte de eco del principio hermético anteriormente mencionado.

[L]a dureza del metal significa la fuerza del predicador; la percusión del badajo contra los bordes expresa la idea de que el predicador debe golpearse a sí mismo para corregir sus propios vicios, antes de reprochar a los demás sus pecados; el madero del que está suspendida la campana representa, hasta por su forma, la cruz de Cristo, y la cuerda, que antaño servía para echarla a vuelo, alegorizaba la ciencia de las Escrituras que fluye del misterio de la misma cruz. (168-169)

Más allá de la experiencia subjetiva, narrada desde la omnisciencia menos afectada, el juego que nos ofrece Huysmans como *deus ex machina* suele bascular entre lo ficcional y lo verosímil: así pues, podemos leer doblemente lo que nos es expuesto, ya sea desde el realismo-racionalismo o desde un prisma mítico-fantástico. Esa ambigüedad o presión inherente a un buen grueso de descripciones tocantes al terreno del onirismo y la hipnagogia, cuando no a la alucinación más explícita, no hace sino amplificar ese sentimiento de lo siniestro, revelándose desde la forma de la ausencia, funcionando a través de lo intuido no tanto como de lo conocido o aprehendido. Más allá del ámbito visible, donde la inteligencia añadirá lo que falta a su representación, se cede el testigo al ente espiritual capaz de trazar puentes entre lo que nuestros sentidos apresan y la elipsis que reside del otro lado: en palabras de Trías, podemos pensar en la pintura de lo sublime a partir del barroco desde la envoltura de lo invisible, en un torbellino de infinitud que rodea lo estrictamente finito. Pensamos en las representaciones de Moreau como fugaces instantáneas arrancadas del inexorable curso de la vida *ad hoc* y sujetas a la compleción por parte del orbe racional, que activará su antes y su después y, con ello, apuntará «indefectiblemente al infinito» (2011: 154) al desbordar la definición de sus límites y marcos espacio-temporales. Siempre al borde de su cenit, su cadencia interna trascendería lo que nos resulta visible a partir de ese trabajo en perpetuo movimiento, al punto de su compleción: Moreau concretamente hace debido uso de elementos tales como la evanescencia, el humo o efectos sinestéticos derivados tales como el vapor del incienso que franquea los límites de lo netamente óptico, sugiriendo siempre un paso ulterior. Si queremos resumirlo de forma concisa, diríase que el arte de lo sublime encierra perpetua transformación burlando el rigor y orden clásicos, doblegando la geometría euclidiana en pos de una fuga hacia el infinito.

Es significativo tratar el romance prohibido entre Durtal y madame Chantelouve: trasunto de lo oculto (lo que sucede en las sombras, ignorado por monsieur Chantelouve, adulterio activado por fuerzas trazables *allá abajo*, si queremos imaginarlo de manera pomposa), revelando su negativo podemos hallar la semilla de lo sublime. Abunda la pequeña narración en delicadas expresiones que parecen pretender una elevación que no es tal, castañeteando sus dientes al imaginarla «melancólica e

inclinada hacia él, loca de deseos» (1986: 124) o, de manera muy significativa, mediante ese desplazamiento metonímico «acariciándolo con sus ojos» (*ibid.*) que tiende a un quimérico plano imposible de alcanzar y revelando ser incapaz de imaginársela buscando una toalla para secarse; vaticinando, así, el fracaso que revelará su encuentro fortuito. En su primera cita (no consumada en «materia de porquería»), la excitación inflamada de Durtal trata de reconciliar esa «desproporción existente» (162) entre la fantasía exhalada de su correspondencia epistolar y la realización ósea de ella, llegando a antojarse lascivas violencias de diabólica inspiración: ya al descubrir la identidad de su misteriosa admiradora cae víctima de un desengaño insalvable por esa imposibilidad de «rasgos picantes y bizarros (...) semblante ágil y fiero, el porte melancólico y ardiente que él había soñado» (135), recabando en que era precisamente el reconocimiento de su interlocutora lo que, a su vez, la vulgarizaba y hacía menos apetecible. En consecuencia directa, el desasosiego obtenido de la infracción —esa expulsión edénica de lo artificialmente divinizado devenido efímero y corpóreo— no es disimilar a esa tristeza post-coital a la que asistimos mucho antes cuando, presa de esa misma exaltación carnal por medio de la correspondencia epistolar, emprende el desahogo con una prostituta y «[n]unca execró la carne más que en ese momento; nunca se sintió más repugnado, más cansado que al salir de ese cuarto» (125). Al recordar la falta, Durtal es explícito en el término cuando habla de haberla «sublimado tanto en sus transportes» y «saltar fuera del mundo con goces inexplorados y supernaturales» (235), quedando insatisfecho y con sus pies en el lodo, acaso aspirando todavía más a un plano sutil que pueda responderle en esa misma cuestión de sublimación. La circularidad del episodio remite, a su vez, a esa primera revelación: nada remedia el bromuro cuando la cuestión carnal es subsidiaria, «consecuencia de un estado de alma imprevisto» (*ibid.*); aprendemos que el sucubato es antes una cuestión espiritual cuyas rendijas quedan violentadas por cierta explosión de los sentidos enraizada en la proyección hacia el «allá lejos que había sentido recientemente en materias de arte» (126). La conclusión, tonificante para esa gradación que experimentará paulatinamente Durtal hacia *allá arriba*, es que «lo desconocido asombra a la razón del hombre (...) el alma fermenta en la soledad» (165). Desangelado, «con la muerte en el alma», se repetirá ese cruel adagio por el cual «no hay nada mejor que las mujeres que no se han poseído» (239), aquellas que, sin saberlo, estaban tan cerca y, sin embargo, condensaron «amores que son a la vez reales e intangibles (...) hechos de melancolías lejanas y de añoranzas que no valen la pena» (*ibid.*) y sin carne ni «fermento de basuras» (*ibid.*). Encomendado a lo indigno

como aserto escondido pero ubicuo de lo sublime, su soliloquio cierra la ensoñación cual estado metamórfico en aras de vuelo pero todavía inaccesible a ese plano aéreo:

¡Amarse desde lejos y sin esperanza, no pertenecer nunca, soñar castamente con los pálidos atractivos de ella, con imposibles besos, con caricias extinguidas sobre frentes olvidadas de muertas! ¡Ah, eso es, en cierto modo, como un extravío delicioso y sin remedio! Todo lo demás resulta innoble o vacío... Pero también es preciso que nuestra existencia sea una cosa abominable para que consista en eso la única dicha verdaderamente altiva, verdaderamente pura que el cielo nos concede aquí abajo a las almas incrédulas a quienes asusta la eterna abyección de la vida. (*ibid.*)

Relevante a este apartado nos parece el empleo del humor o más concretamente el sarcasmo e ironía, su contraparte levemente corrosiva, tan extendidos en nuestra selección. Por una parte, su presencia reafirma la potencialidad de lo elevado, sea éste fóbico o luminoso, mediante el retroceso que aplica a su trampolín; por otro, actúa de natural protección ante la hipersensibilidad mórbida, transfigurando en risotada cuanto es perturbador y, en ello, interpeándonos directamente a nosotros, quienes nos sentimos reconocidos en la actitud defensiva de los personajes en cuestión. Reservaremos la condición trágica contenida en sus apartes burlescos para otra sección. En *Là-bas* no escatimamos en detalles humorísticos, relacionados con las sesiones de espiritismo que devienen ejercicio escapista, trivial y hueco (en contraste con la fascinación extratemporal y ultraterrena de las tradiciones precedentes, de la novela gótica que ve en ello un enlace con la verdad última inasequible en nuestra condición mortal): su finalización, jamás abrupta por ningún tipo de presencia ajena a sus participantes conocidos, siempre devuelve al hastío del que éstos partieron; en lugar de abrir interrogantes propios a lo misterioso indisociable del más allá, parece que buscan dar respuesta al aburrimiento exotérico del aquí y ahora. Cuando Durtal charla con el matrimonio Chantelouve en materia de santos, éstos quedan banalizados en concepto de pupas y basuras, devienen «santos verdaderamente desaliñados» y «cabezas desgreñadas» (1986: 220) al compartir las porquerías anecdóticas derivadas de sus votos de pobreza y humildad: Labro, «cuya roña y cuyo hedor repugnaban hasta a los huéspedes de los establos» (*ibid.*), Santa Cunegunda «que por humildad descuidaba su cuerpo» (*ibid.*), Santa Oportuna «que jamás usó el agua y jamás lavó su lecho, como no fuera con sus lágrimas» (*ibid.*), por no hablar de María Alacoque que, para mortificarse, «recogió con su lengua las deyecciones de una enferma y chupó una postema que una mujer tenía en un dedo de un pie» (*ibid.*). Podríamos aventurar, en ello, una suerte de crítica a esas veladas desafectadas de la burguesía o alta sociedad, complacientes en el sensacionalismo y muestra de miserias ajenas, de formas no disímiles a las reuniones de

quienes parecen desdeñar dichos estamentos y se consideran, asimismo, desde el refinamiento y cultura; sin embargo, para nuestro estudio, lo verdaderamente relevante es su presencia contrapuntística en el contexto global de la narración. Incluso la solemnidad de *La Cathédrale* nos ofrece divertidos apuntes que contrastan fuertemente con la seriedad que conduce su hilo argumental (podríamos aducir que relativamente inexistente) cuando, por ejemplo, obtenemos citas de libreros de París —supuestamente doctos— tan pedestres y paródicas de la hagiografía regular como «[s]u historiador no halla dificultad para decir que lo hubiesen tomado por un ángel, si las enfermedades, por las que Dios le visitaba, no le hubiesen hecho ver que era un hombre» (1961: 101) o «[n]o pudiendo sufrir el demonio que andase, a grandes pasos, por el camino de la perfección, se sirvió de diversos medios para detenerle en el afortunado progreso de su carrera» (*ibid.*). Podríamos leer ese sentido del humor análogamente a la alegría griega pre-socrática que observa Nietzsche como máscara o reacción instintiva ante las fuerzas destructivas de lo dionisiaco; no desde la ingenuidad tanto como de la protección o el sentido de la autopreservación. Incluso, en uno de sus diálogos, Durtal nos ofrece una escena de intensidad frívola y casi vodevilesca, máxime al insertarla en esa profundidad sublime que no hará más que acrecentar al retomar su tono precedente inmediatamente después:

— ¿Yo? Vamos a ver: ¿no soy una campesina? He vivido toda mi juventud en el campo, y los huertos son cosa mía. Además si me viera con dificultades, ¿es que mis amigos de Allá arriba no acudirían a aconsejarme?

— Sois sorprendente, señora Bavoil —dijo Durtal, desconcertado, de todos modos, por las respuestas de esa cocinera que declaraba, tan plácidamente, que charlaba con los del más allá (1961: 97)

A modo de conclusión provisoria, nos dispondríamos a observar cómo lo fóbico, esa intersección entre lo terrible y lo trágico, nos da pistas de lo sublimado sin exigimos militancia, creencia o adherencia como hace la religión al hechizado: a partir de la activación de resortes íntimamente humanos y ajenos al dogma doxológico, mantiene a su vez en alerta ese efecto *hipnótico-narcotizante* propio a la fe, afirmando el gozo efectivo a la vez que mantiene la razón en activo. Como observa Trías, en un complejo y contradictorio proceso de consciencia y, a su vez, relajamiento de volición, el inconsciente es removido (2011: 81) como por efecto emético; y siempre conservando el billete de vuelta que nos permite volver del Tártaro a la cotidianeidad —al hastío si se quiere— habiendo transformado el sujeto o, en todo caso, habiéndolo puesto a prueba. Cuando analizamos el arte y la imitación en Huysmans nunca debemos perder de vista

que se trata de una experiencia ritual, iniciática, un descenso y ascenso cuyo orden, desorden o lógica quedan al arbitrio del lector.

2.2. Lo abyecto

En este apartado instanciaremos algunas de las transgresiones genéricas que atentarían contra valores ético-morales inmanentes a lo largo de los siglos, lo que entendemos por buen gusto (huyendo de la exclusividad de su pertenencia a esa burguesía tan atacada a lo largo de nuestras muestras) o incluso entroncando directamente en las más refinadas de las vilezas y encarnaciones del mal por el mero placer de la iniquidad, concepción enraizada en ese medievo tan admirado y reverenciado por Huysmans por motivos que intentaremos resumir en su apartado correspondiente. A su vez trataremos de explicar cómo éstas quedan entrelazadas en la cosmovisión *huysmaniana* y, especialmente, qué papel cobran en su observación de lo sublime, desde un negativo que mantiene el sentido utilitarista (es decir, el que pretende llegar y saciar al máximo de personas posible) bien alejado de la aproximación que toma el autor e incluso elucubrando sobre la metafísica, el fondo generador de sus medios como articulaciones de la sublimidad.

Nos es útil, para ello, volver a Burke cuando considera que ningún espectáculo deseamos con tanto ardor como el de «una enorme y extraordinaria calamidad; y así, ora sea la desgracia á nuestra vista, ora la leamos en la historia, siempre nos causa deleite» (1985: 100). Por supuesto, este deleite del que habla no es del todo puro, sino mezclado con cierta dosis de inquietud que remite a nuestro apartado inmediatamente previo: según concluye Burke, la tensión entre ambos logra que, por un lado, el espectáculo miserable nos mantenga pendientes de éste por su propia fuerza, intensidad o novedad y, por el otro, la pena que desprendemos de ello nos inclina a procurar nuestro propio alivio o satisfacción —eminentemente egoísta, cabría añadir— aliviando a los que padecen o, en todo caso, sintiendo piedad y conmiseración por éstos en casos anacrónicos como los que fundamentalmente analizaremos. En ese deleite vicario por el mal y el sufrimiento ajenos podemos volver a Durtal en *Là-bas*: por una parte, incapaz de escapar de las escenas dantescas que compendia en su estudio biográfico; por otra, procurando su propio alivio mediante la pena y rechazo sentidos (reconociéndose en su humanidad, regocijándose en la rectitud moral que confirma), por mero instinto que lo impele a sus propios fines sin mediar por ningún estímulo externo o por pensamiento elaborado alguno. Addison también refiere a esa extraña epicaricia de la que obtenemos

consuelo desde la distancia: más allá de la gratificación evidente proveniente de impulsos positivos —permitidos y no censurados por nuestra psique— consideramos la existencia de su antinomia en un revelado de lo terrible desde la reflexión que nace de ello independientemente de su descripción; esto es, nos leemos a nosotros a mismos y a nuestra posición relativa a la desgracia al vernos enfrentados a ella. Al darnos cuenta de la inocencia de un mal que no nos amenaza directamente, nuestro placer resulta mayor en relación directa con el grado de su sordidez (aumentado, a su vez, por el sentimiento de nuestra seguridad). Sirviéndonos de Virgilio, su amenaza despertaría la misma fascinación, curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto; la distancia existente entre nosotros y el sujeto paciente de la catástrofe es el manantial del que mana la fuente de nuestro gozo; no obstante, para que surta efecto en nosotros y pueda obturar la dimensión real del tormento —que obraría con demasiada dureza en nosotros en una descripción perfecta, impidiéndonos el sosiego necesario para la reflexión propia a nuestra posición— es necesario trazar esa distancia de la que se ocupa la imitación, la catarsis obtenida por el arte, de manera que reflexionemos «insensiblemente sobre nosotros mismos; y esta reflexión vence los dolores que concebimos de los sufrimientos del afligido» (1991: 191). Esta predisposición puramente innata que nos lleva a reaccionar apriorísticamente del raciocinio es constante en el artista decadente, quien se atreve a mirar esta calamidad a los ojos sin necesidad de difuminar sus consecuencias horribles: no tiene sentido para el alcance de nuestro estudio ponernos a enumerar escenas truculentas y completamente amorales firmadas por Bataille, Sade, Mirbeau o incluso Masoch, pero sí ejemplificar algunas de esas transgresiones y el porqué de su presencia en el cómputo global de la obra a la que pertenecen en la muestra *huysmaniana* que nos ocupa.

La o(b)scuridad de À rebours puede verse acrecentada por los pocos datos que obtenemos del pasado libertino de Des Esseintes: su prefacio lista de forma discreta algunas de las impúdicas correrías de las que acabara irremediablemente hastiado, como germen de su existencia propiamente *a contrapelo* que nos dispondremos a observar. El misterio circundante a su figura crea un halo de turbación y hasta inquietud morbosa (que también hallaremos en ese complejísimo personaje que resulta ser Durtal, crisálida cuyas bruscas metamorfosis no vemos venir); es talmente como si su creador —desde la superioridad de su omnisciencia— apenas ofreciese breves pinceladas fundidas con la voluntad de sus personajes, dejando traslucir a su entera voluntad la información de

ellos que nos es legada. No obstante, en una de tantas ensoñaciones de episodios pretéritos aislados, Des Esseintes rememora cuando, en términos *maldororianos*, «hace un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en las familias»: interpelando a un muchacho adolescente huérfano de madre y víctima de malos tratos por parte de padre, Auguste Langlois, concede en ofrecer su invitación a la casa de citas de madame Laure, con la firme intención de repetir el proceso hasta instaurar en él una necesidad lúbrica que no pueda sufragar por sus propios medios y, una vez haya dejado de subvencionar, le aboque a cometer crímenes y ver su nombre impreso en las páginas de sucesos¹⁵. La explicación que obtenemos no es otra que la de crear «un bribón, un enemigo más de esta odiosa sociedad que nos exige pagar un alto precio por cualquier cosa» (2021: 197). Partiendo de la opulencia y holgura pecuniaria del duque, parece evidente que el «precio» del que nos habla procede del orbe espiritual: su transgresión esconde, por debajo del manto de la maldad sin destilar, su vocación de infinito que ha quedado ahogada por el progreso y la estupidez, por esa «éternelle bêtise de l'humanité» (1922: 348) que ya preconizaba tan prontamente como en *En ménage*. Confinados a una secuencia cíclica de sucesos intercambiables, un aburrimiento o *spleen* del que es imposible escapar, su voluntad de poder deviene una con la de los designios torcidos del satanismo que veremos de cerca en esa primera parte de la tetralogía *durtaliana*, especialmente al retrotraernos hacia la crueldad del diabolismo medieval que conserva sus contornos más delimitados que las imitaciones, a su vez imperfectas, de los tiempos contemporáneos al autor.

2.3. Lo sacrílego

Si bien el apartado anterior ha servido para compendiar, a modo introductorio y desde una cierta indeterminación, infracciones de distinta índole que de alguna manera responden a nuestra pregunta inicial, aquí pasamos a examinar más de cerca todo lo relacionado directamente con la impiedad, la transgresión vista específicamente desde la órbita de lo religioso, sagrado, divino o clerical, entendiéndola como la mayor de las vulneraciones en el contexto del siglo XIX, máxime para ese «heredero del siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras» que fue Huysmans especialmente en su etapa propiamente *por rectificar*. Así pues, nuestro estudio de lo sacrílego tratará de ir

¹⁵ Relevante a nuestro estudio es, también, la distinción explícita que hace Des Esseintes de los placeres «reservados a los pobres», derivados del romance y noviazgo (a los que bien pronto podrá acceder por sus propios medios el muchacho, quien seguiría siendo «honrado en medio de sus diversiones») frente a la exquisitez y lujo que procuran la prostitución, de mayor categoría por su injerencia abierta de la imitación o *artificio*, de una dimensión que sugiere creatividad o arte en las relaciones que de ésta dimanar.

más allá de perdonables pecadillos como la impresión que encarga Des Esseintes en «letras episcopales de la antigua imprenta Le Clerc [de] las obras de Baudelaire, en un gran formato que recordaba al de los misales» (2021: 276), tratando de penetrar en esos ecos de lo siniestro y tenebroso que iremos encontrando a lo largo de nuestro avance.

En *Là-bas* podemos tomar una clara figura axiomática en lo que refiere a lo sacrílego: el canónigo Docre¹⁶. Su persona permanece velada en un halo de misterio del cual únicamente conocemos su relación con el mal puro sin mediar, ese extremo accedido por exaltación virulenta de su opuesto (la santidad perseguida a la que se ha dado la vuelta en su incapacidad de compleción) y análoga a la experiencia de Gilles de Rais. En la coincidente polarización de esa antinomia religioso-moral es donde Durtal cimentará primero sus estudios —y consiguiente novelización de los acontecimientos cronológicos del mariscal— y la confirmación de la existencia de grupúsculos de inspiración satanista en su contemporaneidad luego. A mitad de camino, en ambos casos, nos encontraremos con una perturbadora fascinación por esos ecos de lo siniestro, activada primero desde el desinterés kantiano y más adelante desde la sutil identificación, en esa latencia del mal que cree reconocer en sí (con la consecuente aceleración de su campo de tensiones espasmódicas y remoción interna como por efecto de alud, ese malestar o conmoción alternativo y rápido de atracción y rechazo hacia un mismo objeto que diría Adorno), llevando al protagonista a un camino de rectificación interior inaudito en los siguientes volúmenes de su singladura hacia la luz. Entendemos este movimiento pendular, oscilación entre magnetismo y repulsa, desde la sede de la razón como atractivo por su propia superación del dominio sensible, la victoria de lo suprasensible a partir de la trascendencia de lo que le repele en la esfera inmediatamente más baja.

Más allá de la cobertura prácticamente naíf que revisten sus palabras, podemos leer a madame Chantelouve en casa de Durtal —en su primera visita previa a su funesto concúbito— desde el prisma netamente diabólico; cuando, encarnando la tentación misma, inquiere a Durtal en relación al cuadro del santo anónimo que preside la

¹⁶ «Evoca al diablo y alimenta a ratones blancos con hostias que consagra. A tal extremo ha llegado su rabia sacrílega, que se ha hecho tatuar en las plantas de los pies la imagen de la cruz, con el fin de poder caminar siempre pisando al Salvador» (1986: 183). Esta descripción, pintoresca en su imaginario de inflamada inspiración satánica, puede remitirnos directamente a los supuestos ritos bafométicos de los Templarios o al *osculum infame* de los grabados medievales, a la habladuría y rumorología de los difamadores y mitómanos. Para el propósito de nuestro estudio pretendemos tomar su personaje desde el arquetipo *jungiano*, véase el perfilado de una potencialidad totalizadora del mal que no admite aristas ni puede ser interrogado en materia de aproximación.

habitación, la presencia del pecado que trae consigo se ve itinerante, de vuelta a su propio lecho nupcial, al profanar su unión sagrada: «[y]o lo buscaré. En casa tengo vidas de santos (...)» (1986: 159). Dicho de otra manera, cuele en el propio hogar la pasión lúbrica que ha buscado fuera de ella; leyéndolo en clave freudiana, lo misterioso o ignoto en lo *heimlich*. Si pensamos en las «vidas de santos» que Chantelouve parece atesorar, la afirmación cobra una doble lectura en la cual el sacrilegio ya incoa su consumación, véase tanto por el desplazamiento metonímico de su bibliofilia sacra —la palabra escrita y *muerta*, violentada por la irrupción del pecado de la carne *viva*— como por la propia transgresión infiel a sus votos a monsieur Chantelouve. La blasfemia queda reafirmada —significativamente triuna— por la invocación explícita de esas «cosas sublimes» (160) que, en infamante convenio, deberían ser las únicas que prorrumpir al romper el silencio entre ellos en calidad de amantes.

En un divertido aparte, nuestros tertulianos debaten acerca del alcance de lo ignominioso: al analizar el pecado del incesto como «semiatentado» (226), elucubran sobre el *pigmalionismo*, un hipotético amor desmesurado por la creación propia en una suerte de narcisismo llevado al paroxismo. Al concebirlo como la mezcla perfecta entre crimen contra natura y sacrilegio, el interlocutor de Durtal se exalta y lo considera «exquisito»: el siguiente paso es ofrecer a dicha infracción pecaminosa sus consideraciones elitistas, reservándolo privativo a almas grandes, un «hermafroditismo cerebral que se fecunda sin ninguna ayuda [que] es un pecado distinguido (...) ya que consiste en un privilegio de los artistas, en un vicio reservado a los elegidos» (*ibid.*) y, como tal, inasequible a las multitudes. Como vemos, el sacrilegio vuelve a revestir esas formas exclusivistas de lo exaltado tan pronto el vulgo ha abrazado la calma chicha de una religiosidad dócil que impide una voluntad de trascendencia real.

Si volvemos a la carne como símbolo en *Là-bas*, es interesante contemplar el fenómeno de la transubstanciación (que en las últimas páginas de *À rebours* queda completamente desvirtuado en esa divertida consideración acerca de los materiales cada vez inferiores de su consagración ritual) como una reversión de lo sublime: como Ziegler apunta, el Cristo hipostasiado, convertido en la Eucaristía de los comulgantes, deshace la espiritualización del cuerpo que Durtal cree posible en la religión y fe, de manera que, en lugar de una ascensión beatífica, la Palabra ha sido devaluada a mera carne que es consumida (1999: 35). De ello podemos concluir que la perspectiva escatológica que Durtal mantiene se sustenta en ese círculo de la carne corrompida, en

que todo individuo aspirante al hálito celestial está en última instancia condenado a convertirse en carroña. Del mismo modo que el Paráclito no encuentra su momento en la historia para cumplir su Reino, el sacramento de la comunión no logra restablecer la deseada redención —la fuga del plano corpóreo— sino que alegoriza el martirio del escritor, cuyo trabajo acaba siendo frivolidado, *consumido*, al circular efímeramente y frivolidado entre los críticos.

3. LO INASIBLE

Huysmans, como nosotros, reacciona al dolor de lo infinito mediante el ejercicio de la razón. En palabras de Trías, «lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales» (2011: 39). Es de esta manera que busca domeñar lo que escapa de su control, que huye de sus parámetros establecidos. Podemos trazar algunos orígenes de lo siniestro, o de ese sublime que nos acongoja y empequeñece por su extensión e irrecuperabilidad, en algunos de los tópicos más frecuentes de Huysmans, véase la naturaleza (como elemento perturbador, fuente de peligros innúmeros e imprevisibles que el artista trata de domeñar y superar mediante su imitación por el artificio, del mismo modo que Jacob en pugna con el ángel trata de ganar su batalla conociéndole el nombre) o el embeleso por un tiempo pasado que no volverá, un anhelo y nostalgia por lo no vivido empíricamente, romantizado en tanto el presente se muestra aciago e insensible a valores caducos que perviven como en reminiscencia latente en el alma del genio y su mente preclara. Podemos quedarnos con esta descripción de *La Cathédrale* a modo de introducción, que nos valdrá inmediatamente para captar la sensibilidad estética de la propuesta *huysmaniana*, la permeabilidad de la monumentalidad en la sede racional del genio incluso apriorísticamente, sin necesidad de anotación posterior; no obstante, podemos leer el pasaje como un resumen de la rectificación interior a partir de la observación estética de cuanto supera los límites conocidos de su espectador:

Pero Durtal no le escuchaba ya; lejos de toda esa exégesis monumental, admiraba, sin ni siquiera tratar de analizarla, la sorprendente iglesia.

En el misterio de su sombra turbada por la humareda de las lluvias, ascendía, cada vez más clara, a medida que se elevaba en el cielo blanco de sus naves, exaltándose como el alma que se depura en una ascensión de claridad, cuando escala los caminos de la vida mística.

Las columnas arrimadas se alargaban en delgados haces, en finas gavillas, tan frágiles, que uno se esperaba verlas doblarse al menor soplo; y no era sino a alturas vertiginosas donde esos tallos se curvaban, se reunían lanzados de un extremo de la catedral al otro, por encima del vacío; se agarraban, confundiendo su savia, acabando por abrirse de ese modo como un ramo en las flores desdoradas de las claves de bóveda. (1961: 145)

Podemos volver a Kant y a su *Crítica del juicio* cuando juzgamos sublime lo que nos es ofrecido no necesariamente por el temor que pudiera inspirar tanto como por nuestra capacidad de considerar pequeño lo que nos preocupa en comparación (Kant menciona los bienes, la salud y la vida) y supeditarlos a su potencia; en ese caso, «llamamos sublime la naturaleza simplemente porque eleva la fantasía a la exposición de aquellos casos en que el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su destinación»

(1961: 104), aun por encima de ésta. Cuando lleguemos al apartado de lo rectificado veremos cómo Durtal toma fuerza a partir de la pertenencia a ese organismo leviatánico «más-grande-que-la-vida» que supone la vida religiosa, véase ésta organizada a través de distintas órdenes.

3.1. Lo inabarcable

Recuperando a Longino, pertenece a nuestro ámbito de estudio todo aquello que implanta en nuestras almas «un insuperable amor por lo grande y lo que es más divino que nosotros» (2014: 75), para lo que ni siquiera el mundo es suficiente al tratar de ambición especuladora y reflexiva de lo humano, rebasando los límites de nuestro espacio conocido, activando la meditación y contemplación del porqué de nuestro nacimiento a partir de esas cosas «extraordinarias, grandes y bellas» (*ibid.*) que contraponemos a lo que es estrictamente útil y corriente, lo que no asombra. Al relacionar la ejecución artística detallada (las estatuas, en el ejemplo que ocupa a Longino) con lo estrictamente humano y lo informe con lo natural, esto es, aquello inasible cuya percepción no podemos completar de una sola ojeada, introducimos una nueva característica formal que reconoceremos en el tono ominoso, delicuescente, que emplea nuestro autor, prolijo en sustantivos que nos devuelven la mirada del vértigo: las primeras páginas de *La Cathédrale* dan cuenta sobrada de ello al conectarnos con esa oquedad natural que nos engulle en nuestra admiración, incluso en la más pedestre de sus situaciones. Durtal, al asomarse en la portezuela de su vagón, se inclina «directamente sobre el abismo» (1961: 15) y, sobre su línea estrecha, de una sola vía, el tren recorre, de un lado, los trozos acumulados de piedra y «del otro, el vacío» (*ibid.*). Volvemos a encontrarnos con ese abismo bien pronto cuando, relatando explícitamente lo siniestro que configura su paisaje, experimenta un malestar extraordinario en su contemplación, «quizá porque desconcertaba esa idea de infinito que hay en nosotros» (16), y el firmamento ha pasado a ser un mero accesorio relegado («tal como un desperdicio») sobre una cima abandonada del monte: «el abismo era todo. Disminuía, reducía el cielo, sustituyendo los esplendores de los espacios eternos por la magnificencia de sus abismos» (*ibid.*). Podemos hacernos eco de Addison al considerar que el hombre disfruta (si bien es importante no perder de vista el trasfondo real de ese *goce*, de raigambre antes metafísica que corpórea o hedonista) de vistas que le permiten disolverse en la inmensidad que proponen, por lo que limitarlas es imposibilitar su sublimidad. En el segundo capítulo de *Los placeres de la imaginación* nos hablaría

directamente de «las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto y las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas» (1991: 138). Independientemente de su tamaño o extensión, que desbordaría por completo nuestra imaginación, admiramos su paisajística por la implementación eventual de una dimensión sobrenatural que nos sobreviene. En un ensayo de *The Spectator*, confesará que

[e]l océano evoca de una manera tan natural la idea de un ser todopoderoso en mis pensamientos, que me convence de su existencia tanto como lo haría una demostración metafísica. La imaginación inspira al conocimiento y produce en él, a través de la grandeza del objeto sensible, la idea de un ser que no está circunscrito ni por el tiempo, ni por el espacio. (1991: 234)

La misma idea tomará Burke cuando asevera que nuestros sentidos, en su limitación y engaño, nos ofrecen una falsa sensación de infinito por la dificultad que muestran al captar los límites de algunos elementos naturales, y con ello el efecto resultante es comparable a esa ascesis cuasi religiosa y transformadora que la sede de la razón transforma en vigorizante. Asimismo, la grandiosidad que nos ofrece una extensión indómita de tierra nos estaría poniendo en correspondencia con lo divino por sus propias características naturales, transportándonos de un mundo a otro sin movernos del mismo sitio, condición inestimable para Longino al considerar lo sublime como tal. En ese infinito que apenas nos es sugerido encontramos la elipsis de lo que no podemos compendiar con palabras, ese resquebrajamiento lógico donde filtraríamos, si queremos, lo acausal que escapa a toda determinación espacio-temporal. Observemos la descripción de un páramo yermo que nos ofrece *La Cathédrale* para explotar en esa demostración de fuerza indomable que escapa al manejo y dominio del hombre:

¡La melancolía de esos llanos alargándose sin una elevación de terreno, sin un árbol! Y se sentía que, detrás del horizonte continuaban huyendo tan llanos; únicamente, a la monotonía del paisaje se añadía la áspera furia de los vientos soplando en tempestad, barriendo las colinas, rasando las cimas, concentrándose en torno de esa basílica, que, encaramada en lo alto, quebraba sus esfuerzos desde hacía siglos. Hubiera sido necesario, para desarraigarla, la ayuda del rayo encendiendo sus torres, y aun todavía la rabia combinada de los huracanes y de los incendios no había podido destruir la vieja cepa que, replantada después de cada desastre, había siempre reverdecido con más vigorosos empujes. (1961: 90)

Tomemos por ejemplo esa écfrasis de extensión que encontramos en *Là-bas*, cuando Durtal evoca la campiña que transita Gilles de Rais y parece quedar impregnada en su malignidad al ofrecernos la representación de una inabarcabilidad que nos perturba, añadiendo a ello sintagmas tales como «suelo famélico», «senderos abiertos en inextricables setos vivos» o «plantas caprichosas (...) campos sin labrar»:

[U]n cielo melancólico y grave, un sol que parece más viejo que en otra parte y que no dará ya más que débilmente el suelo de las selvas seculares y el musgo antiguo de las piedras areniscas; una tierra que vagabundea, hasta perderse de vista, en estériles landas agujereadas por pantanos de agua herrumbrosa, erizadas de rocas, acribilladas de campanillas rosadas en los matorrales y de pequeñas vainas amarillas en los tallares de aliagas y las espesuras retamosas. (1986: 146)

A modo de corolario se nos habla de la perpetuación absoluta y semejante de un paisaje idéntico a lo largo de los siglos, reflejando, a saber, cualidades inmutables y de sesgo heredero de lo divino, transmutado en esa representación paisajística que únicamente la razón puede intentar completar o identificar con valores que escapan de nuestra sensorialidad.

Al reparar en *En rade* y sus reverberaciones naturalistas, la paz que evoca el medio ambiente deviene aquí pesadilla; la búsqueda de la calma, lejos de la metrópoli, se torna en histeria al sucumbir a sus fuerzas inextricables. Mediante recursos estilísticos que bordean el surrealismo, las alucinaciones de Jacques-Santiago¹⁷ resultan palpitantemente vívidas y nos ofrecen esa neurosis que, por lo general, el tedio urbanístico no es capaz de ofrecer:

El frío exasperado de los polos y las consternantes canículas de los ecuadores se sucedían sin transición en torno a él, sin que lo advirtiese siquiera, pues experimentaba la impresión de que por fin se había desembarazado de la envoltura temporal de su cuerpo; pero de repente se revelaba también el horror de ese abrumador desierto, de ese silencio de tumba, de ese mortuorio campaneó mudo. La agonía atormentada de la Luna acostada bajo la piedra funeraria de un cielo le enloqueció. Alzó los ojos para huir. (1977: 108)

Como ya hemos bosquejado previamente, es *La Cathédrale* el título por excelencia que se ocupa de esa inabarcabilidad formal, de lo magnificante arquitectónico y de la presencia divina canalizada mediante materiales finitos que devienen lugar de culto. Incluso, habiendo perdido ligeramente la fe espiritual en una borrasca de *spleen* hija de la costumbre (y resultante del fatalismo antiheroico *huysmaniano* que veremos pormenorizadamente más adelante), es la naturaleza material de la catedral lo que parece encerrar sus secretos más íntimos:

Tengo el fastidio de uno mismo, independiente de toda localidad, de todo interior, de toda lectura, y tengo también el fastidio de la provincia, el aburrimiento especial inherente a Chartres. (...) Los primeros días, aquí, me sentí complacido en la ilusión sugerida por esta catedral. Creía que sería un reactivo en mi vida, que poblaría ese desierto que yo sentía en mí, que sería, en una palabra, en la atmósfera provinciana, una ayuda. Y me he engañado. Evidentemente, me oprime siempre, me envuelve todavía en la sombra tibia de su cripta, pero razono ahora, la escruto en sus detalles, trato de hablar de arte con ella, y pierdo en esas investigaciones la impresión irrazonada de su ambiente, el encanto silencioso de su conjunto. Ahora es menos su alma que su cuerpo

¹⁷ Según la versión consultada obtenemos esta variación significativa en el nombre de su protagonista.

lo que me impresiona. He querido estudiar la arqueología, esa miserable anatomía de los edificios; he llegado a ser, humanamente, un enamorado de sus contornos, y el lado divino ha huido para no dejar ya sitio más que al lado terrenal. ¡Ah!, he querido ver y me he hechizado; es el eterno símbolo de la Psiquis que vuelve a empezar. (...) No es, sin embargo, culpa suya si la frecuencia de mis comuniones las hace frías; busco en ellas sensaciones y sería menester, sin embargo, convencerse primero de que esos deseos son despreciables, persuadirse a continuación de que es precisamente porque esas comuniones son heladas por lo que resultan meritorias y son mejores. Sí, es difícil de contar, pero ¿cuál es, de los católicos, el que prefiere esas a las otras? Los santos, sin duda; pero ellos también sufren con ellas. (1961: 198-199)

Evidentemente, si lo queremos, podemos relacionar este episodio con la *resaca espiritual* que hemos ejemplificado a partir del encuentro carnal entre Durtal y madame Chantelouve en *Là-bas*: del empacho de «cosas sublimes» nace ese autoflagelo de lo insatisfactorio. Volviendo a las estructuras monumentales como objeto de exaltación interior, delegamos en Longino una vez más nuestra teoría: cuando en el capítulo XII contrapone la vehemencia de Cicerón de la extensión de Demóstenes en sus pasajes de grandeza, cual un «relámpago o trueno (...) [que] todo lo pulveriza» (2014:33) en contraste con «un vasto incendio que se propaga en un amplio frente de llamaradas incesantes que, conforme avanzan, se alimentan por sí mismas» (*ibid.*) intuimos que la forma de la sublimidad no es siempre unívoca: una será adecuada para pasiones exageradas y la otra para inundar al oyente (espectador, en este caso). La apercepción de la catedral no puede ser algo inmediato sino escalonado y por trozos, si bien es aconsejada una primera toma de contacto panorámica que alimentará ese incendio a partir de un primer vistazo que se servirá a sí mismo: «antes de ver a Nuestra Señora en partes, ¿no será preciso abarcarla en su conjunto, penetrarse de su sentido general, antes de ojear sus detalles?» (1961: 106). Longino también nos ofrece su opinión al respecto: «[l]a habilidad de la invención (...) no se perciben en un pasaje o dos: sólo se hacen visibles desde la totalidad del tejido discursivo» (2014: 6-7), si bien lo sublime que irrumpe en ello «devasta como un rayo todo lo establecido y muestra en su plenitud el poder del orador» (*ibid.*). En esa extensión de grandeza monumental, de *hábil invención*, es donde el alma de la Iglesia (remarcando la mayúscula inicial, en este caso) comparece de manera radical y virulenta, con el estruendo del trueno y la incidencia del rayo.

3.2. Lo pasado

Si nos propusiéramos pasar revista a todas las expresiones de fascinación cuasi romántica por épocas pretéritas requeriríamos de un estudio de mucho mayor alcance, y

si a ello añadimos las instancias de desdén vitriólico por su contemporaneidad la labor deviene prácticamente titánica, siendo éstas ubicuas y multiformes en el corpus *huysmaniano* y revistiendo distintas capas según la fase de la búsqueda en que se encuentre. No obstante podemos compendiar algunas de ellas y ver cómo se vertebran en el cuerpo de nuestro examen, cuáles son las pulsiones íntimas que llevan a los personajes de Huysmans a pensar de este modo y relacionarse entre ellos de manera análoga. Un caso ejemplar es la postura que mantiene Durtal en *Là-bas*, quien ya en sus primeros capítulos se complace en la compañía de Des Hermies y Carhaix¹⁸ por su abierto desprecio por el presente, viviendo con un pie fuertemente anclado en otros siglos considerados de mayor esplendor (no sin considerar Durtal, desde cierta envidia, esas pasionales «chifladuras» mucho más afinadas a la hora de llenar su vacío, de hacer pasadera la existencia). En un raro y agradable aparte que refleja una extraña comodidad y suerte de efímera «felicidad», éste experimenta un «repentino estremecimiento de un alma friolenta casi desvanecida en un baño de fluidos tibios» (1986: 79) que rápidamente logra explicar por su compañía de espíritus afines «tan lejos de París y tan lejos de su siglo» (*ibid.*).

Durtal, en la primera de sus novelas, vive embelesado dualmente tanto por su estudio biográfico de Gilles de Rais como, conforme avanza en sus disquisiciones, por la propia vida del mismo, retroalimentándose a través de ello. En esa suerte de hagiografía inversa o estudio pormenorizado del mal absoluto en el ser humano parece plantearse los puntos que lo mantienen atenazado en todo momento y bien pronto somos testigos de una constante en el corpus que hemos escogido: el rechazo a la carestía, la divisa de la vulgaridad. Cuando Gilles de Rais se reconoce inmerecedor de ostentar el título de santo rápidamente decide dar la vuelta y sublimarse (en tanto que valedor del más alto rango en el paroxismo de su crueldad) en materia de infamia. Des Hermies enuncia que la dificultad de la santidad es el origen de su satanismo, derivado de la «execración de la impotencia y el odio a lo mediocre» (75) como una de las más indulgentes definiciones del diabolismo. Volviendo al tiempo presente, asevera que la presencia de corrientes diabólicas es debida a que el mago sólo ingresaría en el clero como cardenal o papa; con ello intuimos, por vez primera, qué es lo que atrae y remueve a Durtal en

¹⁸ «Aquel hombre que vivía, fuera de la humanidad, en su arte, en su tumba aérea, creía en su arte, y por lo mismo, ya no tenía razón de ser. Vegetaba, sobreviviéndose y anticuado, en una sociedad que se divierte con los rigodones de los conciertos» (1986: 58-59). Más allá del constreñimiento presente, no tiene desperdicio el resto del párrafo, que no hace sino dar fuerza a nuestras tesis que ponderan de igual manera ese desprecio por el tiempo presente y el anhelo de una fuerza interior excéntrica que pueda conducir, en términos bodelerianos, hacia «cualquier lugar fuera del mundo».

ese afán de virtual identificación, al modo de Marlow-Kurtz en la obra (posterior pero infaltable para nosotros en su dimensión arquetípica e ilustrativa) de Conrad.

Al hablar del medievo como época donde no existe término medio, sea ésta llena de ignorancia, superstición y tiniebla para el ateo como «dolorosa y exquisita» (153) para los sabios religiosos y artistas, podemos considerar un primer motivo de reverencia: la altura del alma, indisoluble tanto de la nobleza como del pueblo, habiendo decaído paulatinamente a lo largo de esas cuatro centurias de separación. Llega al punto de defender al señor «lujurioso y borracho (...) tirano sanguinario y jovial» (*ibid.*) por la disposición de su ánimo, insuflada por el Santo Sepulcro, que incluso podría conducir a peligros insólitos que redimieran su bajeza mediados por su «piadoso heroísmo» (*ibid.*). El reemplazo de su imaginario, incluso en lo tocante a la bajeza de sus costumbres, ha venido significado por la monotonía del negocio y del lucro, depuesto de todo refinamiento sui generis. En esa transformación, el clero ha dejado de verse reflejado en el pathos del pobre y el afligido para desdeñarlo abiertamente, la plegaria ha cobrado cariz prosaico —soliviantada de todo pensamiento ardiente—, a saber, la doctrina mística ha sido relegada a la fluctuación del mercado y aplastada «por la mole del capital» (154). Parece evidente que el arte suntuario, consuetudinario al pensamiento imperante, inseguro de su prevalencia en el porvenir, haya visto su progresivo deterioro al verse privado del secreto que atesoraba, mostrando un cinismo y pesimismo hacia ese conformismo material del mundo moderno que enmascara simplemente un regocijo en el egoísmo hipócrita del interés bursátil y la sumisión del individuo bajo sus tentáculos. Invoca Durtal a aquellos artesanos que tomaban santos y mártires por patrones, persiguiendo su noble perfeccionamiento indisoluble del matiz iniciático atesorado por el gremio (véase *rectificación*), suprimidos por esa burguesía que ha reemplazado la nobleza en una zozobra de molicie y depravación:

A la burguesía debemos la inmundada eclosión de las sociedades de gimnástica y de comilonas, los círculos de apuestas mutuas y de carreras. Hoy el negociante no tiene más que un objeto: explotar al obrero, fabricar mucho y malo, engañar con la calidad de la mercadería, defraudar el peso de los géneros que vende. En cuanto al pueblo, se le ha quitado el indispensable miedo al antiguo infierno, y se le ha notificado a la vez que ya no debe esperar para después de su muerte una compensación cualquiera a sus sufrimientos y sus males. Así pues, realiza de mala manera un trabajo mal pagado, y bebe. De vez en cuando, si ha bebido líquidos demasiado fuertes, se subleva, y entonces se le mata, porque, al quedar suelto, se revela como un bruto, estúpido y cruel. (155)

Huysmans se muestra crítico a la noción de progreso, se vanagloria en las artes milenarias y en la preexistencia del mito, de todo aquello que la tecnología se jacta supuestamente en haber dominado; zozobra, a su vez, en ilusiones de un tiempo pasado

infinitamente superior en otros dominios, rico en una espiritualidad capaz de penetrar en esos arcanos que permanecen inexpugnables en el libro de la naturaleza, amparándose en el secreto de las pirámides y en la ciencia de los brahmanes. Llama a un conocimiento que escapa de la temporalidad, que por su propia condición no puede ser sofisticado o falsificado por la pretendida soberbia de la mercadotecnia que le es contemporánea. Es por el paso de la aristocracia del alma a la molicie o vulgo que las expresiones artísticas experimentan, a su vez, un empobrecimiento lógico y ven sus posibilidades preternaturales significativamente vedadas. Volviendo al símbolo, podemos encontrar en las disquisiciones de Carhaix acerca del santero, de aquel que vela por la fundición y aleación de sus campanas, un lamento por un gremio en decadencia: el uso de metales menos preciosos o la omisión de San Antonio el Eremita en sus consagraciones cuando el bronce está en horno parece influir en un tañido impersonal, se crean «campanas a la gruesa (...) indiferentes y dóciles» (168). La fascinación por el canónigo Docre nace antes de la diferenciación que de su vinculación con lo oculto, como reconoce Durtal al advertir que «[l]as personas de buen sentido son forzosamente nulas, ya que cantan la eterna antífona de la vida fastidiosa; son la muchedumbre, más o menos inteligente, pero muchedumbre al fin, y me aburren...» (257). Incluso el propio mapa parisino ha quedado transfigurado, como microcosmos de un macrocosmos alterado y desacralizado en contraste con el prefigurado por la Edad Media: «¡pero ahora! Divisaré un amasijo de calles grises, las arterias más blancas de los bulevares (...) y, muy a lo lejos, filas de casas que se asemejan a fichas de dominó alineadas de pie y cuyos puntos son ventanas» (289); se llega al punto de lamentar incluso los edificios regios, tales como Nôtre-Dame, Sainte-Chapelle o Saint-Séverin, como «anegados en la deplorable masa de los monumentos más nuevos» (*ibid.*). Durtal es mordaz y tajante cuando contemplan ese fenómeno tan propio a cada fin de siglo —a modo de conclusión para su exploración disoluta del lado oculto del ser—, «cuando el materialismo se sobreexcita, se alza la magia» (311): «pero los Cagliostro tenían, por lo menos, cierto aspecto y probablemente también cierta ciencia, mientras que los magos de este tiempo, ¡qué imbéciles y qué charlatanes!» (*ibid.*). No disimilar es la crítica de la santería contemporánea que emprende Durtal en *En route*, infinitamente inferior a la de los tiempos de Santa Ángela, de quien dice que, viviendo en el siglo XIII tuvo una vida mucho más corta para aproximarse a Dios y, sin embargo, vivió en un tiempo abundante en milagros que facilitaron su conversión de pecadora a santa sin tacha; en cuanto a su contemporaneidad, su París escasea en milagros y santos «[a]nd once away from here,

what a vista is before me of falling away, of soaking myself in stew of infamy in a bath of the sins of great cities» (1920: 271). Incluso el ánimo del protagonista se acondiciona antes a santuarios cálidos y pequeños que a estancias amplias y frías, reminiscentes de aquel tiempo pretérito, «in which there were still traces of the Middle Ages» (34). Llega al punto de comparar a Jesús con un turista cualquiera a ojos de un clero desafectado y carente de pasión, cuyo templo presenta un exterior que no reviste cruz siquiera y cuyo interior «is like the grand reception-room at the hotel» (14).

El alcance de su crítica permearía también en esa biblioteca de lo oculto en *À rebours*, no únicamente en la elección de autores y títulos como en ese óbito por la «candorosa curiosidad y la elaborada ingenuidad del lenguaje cristiano» (2021: 163), la «torpeza a menudo exquisita de los monjes cocinando en un piadoso guiso las obras poéticas» (*ibid.*), esas «fábricas de verbos de un jugo refinado, de sustantivos con olor a incienso»¹⁹ (*ibid.*), de «adjetivos extraños toscamente labrados en oro, con ese estilo bárbaro y encantador que presentan las joyas de los godos» (164). Por otra parte, la pinacoteca queda anunciada por un «deseo de escapar de una insoportable época de vulgar chabacanería» (176) y una necesidad apremiante de no volver a contemplar esas escenas (tan caras al naturalismo) que representaran la dimensión humana —*demasiado humana*— de tareas domésticas parisinas. Es por ello que Des Esseintes acaba forrando sus paredes de «antigua fantasía (...) vieja corrupción, alejada de nuestras costumbres y de nuestras preocupaciones actuales» (*ibid.*). Otra instancia de la progresiva corrupción y deterioro del lenguaje para referir a lo sublime se halla en *En route*, explicitando la imposibilidad de denominar lo excelso desde la vulgaridad de un idioma en constante perversión, análogo a quienes lo usan y, a su vez, contribuyen a empobrecer en materia de virtud:

[T]o extract the charm of the legends needed the simple language of bygone centuries, the ingenuous phrases of the days that are dead. Who in our time can express the melancholy essence, the pale perfume of the ancient translations of the Golden Legend of Voragine, how bind in one bright posy the plaintive flowers, which the monks cultivated in their cloistered enclosures, when hagiography was the sister of the barbaric and delightful art of the illuminators and glass stainers, of the ardent and chaste paintings of the Early Masters? (1920: 28-29)

¹⁹ Es significativa la influencia de las «Correspondencias» de Baudelaire en multitud de ejemplos sinestésicos de Huysmans, quien se servirá de una paleta sensorial análoga para trazar su experiencia de lo que considera trascendental a sus limitaciones individuales; a través de la dispersión tratará de reconciliar esa secreta unidad, reconciliando o «correspondiendo» los estímulos al alcance para poder descifrar ese orden místico.

Como adenda a la cuestión lingüística, nuevamente podemos consultar a Longino y su modelo de escritura de lo sublime, cuya ponderación de la cantidad y audacia de la metáfora debe permanecer ligada a una pasión poderosa y oportuna y «una sublimidad noble que, por su naturaleza [arrastra y se lleva] por delante a todo lo demás con la fuerza de su ímpetu» (2014: 67), haciendo indispensables las comparaciones atrevidas que obliteran al lector y dan pábulo a su exaltación, dificultando el análisis objetivo de cuanto les está afectando en el momento de ese fervor oratorio. Es por ello que aconseja la sucesión fluida de tropos para impresionar en las descripciones, recurso que podemos asociar al clasicismo en detrimento al utilitarismo —parco en el poder evocativo y *placentero* de la imaginación, activada por la sugestión— propio a esa modernidad conocida por Huysmans.

Durtal en *La Cathédrale* actualiza su descontento por la modernidad al atacar furibundamente de raíz al artista medio del siglo XVIII²⁰, criado en esa época «de atabal y bidet» (1961: 335), de «pálidos matalones enganchados a asuntos de encargos piadosos» (*ibid.*) que, con la salvedad de Delacroix, presentan un sentimiento del arte católico nulo. Esos artistas contemporáneos pintan indistintamente Junos y Vírgenes, decorando sin sentido de la mística, y su crítica se torna feroz al aconsejar no preocuparse de sus intermitencias, «bromas interesadas y los cuadros para papanatas de los Rosa-Cruz²¹» (*ibid.*) ni de la imaginería «fabricada por caballeros de industria o buenos jóvenes que se figuran que dibujando mujeres demasiado largas son místicas» (*ibid.*). No es descabellado incurrir en que, cuando alguien reza con devoción y más allá del formalismo aséptico exigido por la plegaria *recetada* en sí, se está invocando un primer cristianismo «hundido en las catacumbas (...) en esa atmósfera de oraciones humilladas por el pesado techo» (84) con la misma ternura, la misma fe y el mismo peligro inherente en la aprensión de ser sorprendido en su confesión y profesión de creencia; Durtal, en ello, lee como en una huella el rastro de «esa divina cripta, un cuadro vago de los neófitos antaño reunidos en los subterráneos de Roma» (*ibid.*) y considera que ello le basta para restaurar su fe quebradiza, obviando ver más allá de lo que le es ofrecido y mediado por los sentidos cuando el celebrante se enjuga de manos,

²⁰ Refiriéndose a la reina de Saba, «virgen y lúbrica» (1961: 295), asevera que únicamente Moreau podría pintarla, avivando «la carne especiada de ese ser, su cabeza diademada, extraña; su sonrisa de esfinge inocente, venida de tan lejos para plantear enigmas y fermentar en el lecho de un rey» (*ibid.*), tan lejos de la ridiculez marionetil y arlequinesca «ceceante» de otro tiempo.

²¹ Aquí podemos encontrar parte del retrato profundo global de Huysmans en tanto que ser espiritual, quien rechazaba de plano tendencias que consideraba disolutivas o cismáticas en el seno del catolicismo y la mística en general tales como el rosicrucianismo, la francmasonería o la teosofía. No es difícil observar *Là-bas*, en su núcleo argumental, como una crítica descarnada a todo ello.

«porque los versículos recitados en voz baja eran las únicas oraciones que él pudiera dirigir honestamente a Dios» (*ibid.*)²². En un ejercicio de identificación, el sacerdote postrado que pronuncia sus frases desoladas de súplica encarna efectivamente la figura de Jesús en el Calvario, pero el espectador vuelve también sobre sí mismo en una catarsis accionada en razón de «sus delitos personales, de sus promesas falsas, las impresiones de las angustias anotadas por el texto inspirado del salmo» (*ibid.*).

Si bien nos hallamos fuera del rango de lo pretérito como tal, habrase notado la consustancialidad con el elitismo en el arte y la experiencia estética, que por conveniencia podemos mirar de acotar en este mismo apartado. Cuando Longino habla de lo sublime como algo que eleva nuestra alma de forma instintiva, exultando de dignidad y rebosando alegría y orgullo, parece indicar que lo verdaderamente grande lo es desde la óptica democratizada de todo el mundo, apto para todos los públicos, aunque se refiera directamente al «hombre inteligente y experto en literatura» (2014: 16) como receptáculo tipo de ese pasaje que pretendidamente va más allá del oído para garantizar su reflexión profunda de difícil escapatoria, de imposible réplica. De alguna manera, Huysmans guarda esa iluminación para sus más aptos *instrumentos*, para esos aristócratas del espíritu capaces de penetrar los arcanos del símbolo. El ejemplo paradigmático de ello lo encontramos en *À rebours*, donde ese recuerdo «consistente y duradero» (*ibid.*) puede asociarse a la repetición incesante y cuasi obsesiva —a una vez vigorizante y debilitadora— de esas sesiones de *sometimiento* a lo elevado. Longino, no obstante, considera «hermoso y sublime de verdad lo que agrada siempre a todos» (*ibid.*): nada más lejos de la opinión que ofrecería Des Esseintes. Consciente de que el arte verdadero exige preparación, su colección ha sido debidamente curada y expurgada, y el muestrario que ha sobrevivido del sacrificio siempre permanece bajo el orbe de lo rebuscado, lo depurado y *rectificado* (para comprender mejor el término nos remitimos a su apartado concreto en este estudio); convencido, con todo, que existe una relación directa entre la armonía sensual de un individuo verdaderamente artista y lo que su visión percibe de forma más especial y viva. Todo aquello que ha pasado el corte ha sido exigentemente sometido a la prueba del tiempo y al análisis nada somero por parte del genio del refinamiento, siempre reservado a almas sintientes de inclinaciones

²² En cuanto al arte de la plegaria, *L'Oblat* nos ofrece una cita cargada de ilustrativa emotividad, al referirse al Hermano Gèdre: «I have never heard anyone sing the second phrase of the Gradual in our Lady's Mass — the 'Virgo Dei genitrix' as he did. But, then, he was really praying while he sang» (270-271).

especiales como el propio duque²³. Es más, como abiertamente confiere Des Esseintes, existiría una ambivalencia entre el goce y el dolor cuando se trata de una alma apta la que actúa de sujeto activo: «el dolor es un efecto y una consecuencia de la educación (...) se amplía y se fortalece a medida que nacen y se desarrollan las ideas» (2021: 199), de manera que cuantos más esfuerzos se hagan para lograr expresar y perforar tanto la inteligencia como el sistema nervioso, «más se desarrollarán (...) los gérmenes tan rabiosamente activos del sufrimiento moral y del odio» (*ibid.*) Asimismo, si volvemos nuestra atención a *Là-bas*, ese elitismo ha quedado desplazado no ya tanto a la contemplación estética como al espiritismo y a su reverso más funesto o heterodoxo, hilo conductor de la novela. Cuando pensamos en Durtal-Huysmans (binomio indisoluble que en casos como el presente, tan lejos de la mera especulación, conviene resaltar) como larva o crisálida espiritual de clara atracción migratoria hacia la luz de la divinidad, vemos en la fe distintos estamentos o jerarquías claramente diferenciados: muy a pesar de los apartes de tono jocoso acerca de la superstición, la creencia en un plano suprasensible es etapa previa a esa condición regia que separa el vulgo de la distinción. «La primera ley que debe observarse en la magia y el espiritismo consiste en alejar a los incrédulos, porque muy a menudo su fluido contraría al de la vidente o del médium» (1986: 176) sirve como máxima tajante por lo que respecta a las cuestiones de sensibilidad o inclinación natural, incluso preparación espiritual —no necesariamente innata, como en el caso del protagonista— si se quiere.

3.3. Lo imitado

Subsumible a ese horror abracadabrante por lo inabarcable es esa tendencia al artificio e imitación. Por un lado podemos relacionar ese interés con el aborrecimiento, agotamiento o abierto rechazo por los férreos dogmas naturalistas que vio en pleno desarrollo, en primera persona y contribuyendo a ello. Cualquier ensayo o prefacio a *À rebours* —probablemente el máximo exponente de esa relativa rivalidad fratricida— dará cuenta de ello: en palabras del propio autor al hablar de los grandes artistas, «la

²³ Llegados a los apartados reservados a lo rectificado y lo trágico veremos cómo las disquisiciones de Nietzsche en torno al clasicismo transitan veredas parejas: insistiendo en la importancia de la sensibilidad hacia lo dionisiaco (disolutivo), el genio refinado se separa del esteta contemporáneo y vulgar por su capacidad de captar lo «auténtico» en el arte, su esencia o «cosa-en-sí». En consecuencia, quien es incapaz contempla veladas la naturaleza de la vida y la verdad, accediendo únicamente a lo fenomenológico que éstas muestran, así como sus limitaciones derivadas y e imposibilidad tácita de inmolación del ego en lo imperecedero; el jolgorio de la aniquilación como preeminencia de lo eterno, reservado a unos pocos dados a la inclinación y preparación suficientes. Schopenhauer, al considerar la música el «lenguaje universal», parece bosquejar a su vez esa noción dionisiaca de la Unidad primordial reservada a disciplinas concretas.

teoría del medio ambiente, adaptada por Taine al arte, es justa, pero justa al revés o a contrapelo (...) porque entonces el ambiente actúa sobre ellos por la rebeldía y por el odio que les inspira» (1975: 292). La identificación del artista sublime con el genio capaz de transmutar las bases de lo natural en una imitación renovada, insuflando savia que revitalice y desactive el *ennui* de la costumbre, es suprema y panorámica: podríamos trazar sus orígenes también en Longino cuando pretende entender alegóricamente las representaciones impresionantes para esquivar la trampa de la impiedad que sugieren por su distorsionado sentido de la medida. Al hablarnos de las narraciones homéricas y su tratamiento de las heridas de los dioses, «disensiones, venganzas, lágrimas, cadenas y pasiones de todo suerte» (2014: 22) por el antropomorfismo olímpico, la divinidad queda desdibujada y arrebatada por el héroe troyano en una transferencia directa en la que el dios queda, a su vez, equiparado al hombre. En el mismo pasaje amplificaría la inmortalidad que reservamos a los dioses, no por su naturaleza divina tanto como por la vivacidad de sus infortunios; elevaría al grado de lo legendario esos pasajes exentos de mácula, «auténticamente grandes y puros» (*ibid.*) que no necesariamente pertenecen a los pasajes de batalla. Análogamente, el gris mate parisino de Huysmans se cobra su brillo mediante la imitación, lo novelesco y lo novelado a voluntad. Veríamos resonancias también en Addison, quien nos refiere al orden formal de esas palabras bien escogidas que exhalarían fuerza en sí mismas, en el poder de la descripción que a veces puede dar idea más viva que de la propia observación de la misma cosa —en una escisión fenomenológica limitada por los sentidos, si queremos pensar en términos kantianos—. El lector lee la escena con colores más vivos que los que la realidad ofrece, socorrido por la inclinación que ofrezca la sede de su imaginación; el artista tomaría lo mejor de lo que desea pintar, equilibra la paleta y erige una disposición jerárquica de los elementos escogidos, aportando toques más vigorosos que realcen la belleza y animen el todo; a su lado los objetos mismos parecen languidecer²⁴.

A esta categoría pertenecerían varios pasajes de *En rade*, esa difamación del estatuto bucólico, de todo lo hinchado por la levadura de la poética y mitificado que encontramos relacionado con el género pastoril. Huysmans denuncia aquí la glorificación del arte imitativo sin pizca de adulteración, sin ese destello genial que

²⁴ «Al mirar un objeto, la idea de él se compone acaso de dos ó tres ideas simples; pero al representarlo el poeta, nos puede dar de él una idea más compleja, ó excitar solamente las mas aptas á herir la imaginación.» (Addison, 1991: 176)

infunde su dosis de artificio al todo. Reniega de ese arte espurio, anodino, que se limita a devolvernos cual espejo la realidad que ya percibimos con nuestros sentidos y las limitaciones que de ellos dimanar. Se permite apartes jocosos, como cuando se refiere en tono burlón a ese «oro de los trigos» (1977: 162) que parece ocultar la indignidad del trabajo manual, esos «manojos de color naranja sucia reunidos en pilas» (*ibid.*). En ese mismo aparte, niega «lo verdaderamente grandioso en ese cuadro de recolección tan constantemente celebrado por los pintores y los poetas», añadiendo que «[e]ran, bajo un cielo de un imitable azul, individuos despechugados y velludos hediendo a pringue y serrando a la vez que la mies matas de añublo» (*ibid.*). Así como nos es posible extraer la belleza de las heridas supurantes del Cristo de Grünewald (como veremos más adelante en el capítulo relativo a lo rectificado), la expulsión del mito de nuestro campo de visión supone el exilio del alma de la obra cuando, al referirse a un grabado sobre las tareas del campo, no sólo se nos habla abiertamente de «utilidad» sino que la misma écfrasis de esa «piadosa letanía» (183) nos ofrece el lastimoso espectáculo cotidiano de «unos por debajo de otros (...) gentes que tienen una raspa en el gaznate, espinas en las manos, garrapatas en las orejas, cuerpos extraños debajo de los párpados, ojos de gallo en los dedos de los pies» (*ibid.*).

Durtal, cuando es inquirido acerca de su estudio sobre el inicuo mariscal, afirma abiertamente su deseo de no querer acabarlo nunca porque cada vez es más consciente de que la literatura no tiene más que una razón de ser: «salvar a quien la hace del disgusto de vivir» (1986: 280). Talmente podemos incluso considerar que no es únicamente la romantización de una época histórica concreta tanto como la capacidad de novelarla a voluntad. Remitiendo a Schopenhauer, pensamos que la vida no puede satisfacer completamente y, por ende, no debiera requerir adhesión; es por ello que los personajes de Huysmans se permiten la licencia de tomar la misma a modo de trampolín, nunca como fin en sí mismo.

No obstante, el auténtico adalid y baluarte de la imitación lo encontramos en Des Esseintes, quien atesora con mayor estima ese placer del desplazamiento que «sólo existe en el recuerdo y casi nunca en el momento de su realización» (2021: 141) en sus distintos ensayos de realidad, bosquejados «a sus anchas, sin cansancio, sin complicaciones» (*ibid.*). Es irrelevante inventariar siquiera algunos de ellos por respeto al resto (y por el limitado alcance de nuestro estudio), pero sí conviene recalcar aquellas sentencias que dan fuerza a nuestro argumento:

[E]l artificio constituía para Des Esseintes la marca distintiva del ingenio humano (...) la naturaleza ha cumplido ya su tiempo, pues ha llegado a agotar definitivamente la paciencia de los espíritus sensibles y refinados por la repugnante uniformidad de sus paisajes y de sus cielos. En el fondo, su banalidad es como la de un especialista confinado en su propio campo, y su mezquindad, como la de un tendero que sólo se limita a vender un único artículo excluyendo los demás; ¡qué monotonos almacén de praderas y de árboles, qué banal muestra de montañas y de mares! (143)

Al referirse a la naturaleza como «esa sempiterna vieja chocha» (144) que conviene sustituir por el artificio asistimos a la reivindicación de un ingenio que, en su propia etimología, ya incluye en esencia una voluntad elitista que huye de la democratización trazable en todo lo considerado estético pero exento de intervención humana. Al contraponer la más exquisita de las bellezas —la singularidad estética de la feminidad— con la deslumbrante y espléndida invención de la locomotora, la desconcertante propuesta del duque, en su insólita excentricidad, es elevada a programa para nosotros. Por supuesto, podemos leer ese apasionamiento por lo imitado como respuesta al vértigo que extraemos de lo sublime indomeñable, de esa naturaleza inexorable que puede reducirnos a cenizas a su arbitrio; en un paso intermedio hacia la disolución en el cosmos, Des Esseintes permanece al borde de todo ello, sin apenas acercar el rostro al abismo cuando «[e]n pleno mes de noviembre, sigue siendo primavera aquí, en Pantin (...); y puedo reírme, además de mí mismo, de esas familias miedosas que, con el fin de evitar los rigores del frío, huyen a todo vapor hacia Antibes o hacia Cannes» (254).

Por último, fijémonos en la desolación que extrae nuestro antihéroe al reparar en la imperfección que la realidad sin intervenir atesora; la desazón al conocer el modelo de aquellos lienzos a él tan caros, suficientemente ilustrativa para la cuestión que nos permitimos abordar del arte no únicamente imitando como superando la vida:

[H]abía quedado cruelmente desilusionado de ese viaje. Se había imaginado una Holanda como la que aparece en los cuadros de Teniers y de Steen, de Rembrandt y de Ostade (...) no pudo descubrir, al visitarlo, ese país mágico y real que esperaba encontrar, ni vio por ninguna parte esos bailes de campesinos y campesinas danzando sobre la hierba sembrada de toneles de vino, dando saltos de felicidad, llorando de alegría y llegando hasta mojar sus enaguas y sus calzones de tanto reírse. (...) Holanda era un país como cualquier otro; más aún, un país nada alegre y primitivo, nada espontáneo y bonachón, pues la religión protestante dominaba allí con severidad imponiendo su rígida hipocresía y su solemne rigor. (270-271)

El grado imitativo que ofrece *La Cathédrale* lo encontramos al leer los edificios de culto desde el prisma microcósmico que hemos analizado previamente, talmente como imitación a pequeña escala de los diseños elevados, de la que la arqueología únicamente constata y revela su organismo estructural, sin siquiera aventurarse a

explorar la semilla de su animismo, la energía telúrica mantenida por esas «comuniones más o menos frecuentes, por nuestras oraciones más o menos vivas» (1961: 76). Es por ello que la catedral vela y

pedía gracia por el indeseo de sufrimientos, por la inercia de la fe que revelaban entonces sus hijos, tendiendo al cielo sus dos torres como dos brazos, simulando con la forma de sus campanarios sus dos manos unidas, los diez dedos aplicados, en pie, los unos contra los otros, en ese gesto que los imagineros de antaño dieron a los Santos y a los guerreros muertos, esculpidos sobre las tumbas. (36)

A colación de ello podemos volver a encontrar una correspondencia clara entre arquitectura y orbe espiritual (una de tantas que permean la obra) en el apartado que respecta a las vidrieras de la catedral:

Solamente ese sistema de vidrieras sustituidas a los bajorrelieves, no carece de inconveniente; descubiertas desde fuera, por su reverso, esas mitras diáfanas se parecen a telas de arañas llenas de polvo. En el contraluz, las ventanas son, en efecto, grises o negras y es preciso penetrar en la iglesia y volverse para ver bullir la luz de los vidrios; es el exterior sacrificando al interior. (350)

Cerrando el apartado con la misma circularidad que encontramos con frecuencia en Huysmans, podemos considerar la filoxera en *L'Oblat* otra manera —simbólica— de tantas que tiene Dios de revelarse mediante la imitación microcósmica, esta vez haciéndose eco de la iniquidad y vaciedad de las almas contemporáneas a la plaga desatada. Dejando atrás únicamente corrupción y decadencia, comiéndose el país y dejándolo putrescente, es la destrucción de cuanto ha sido puro y limpio: «[i]t is this plague which has made our country a vineyard of lifeless consciences, of dead souls» (288).

4. LO TRÁGICO

Llegados a este punto es interesante analizar la forma global de las novelas que hemos compendiado hasta ahora desde la distancia, sin centrarnos en su especificidad o individualidades y desde un prisma arquetípico, entendiendo la génesis artística *huysmaniana* como portadora de una sapiencia eminentemente trascendental anclada en la tradición, revitalizando continuamente y a través de los siglos sus elementos sujetos a una cualidad proteica. Veremos las resonancias trágicas que permean la figura de nuestros personajes, en especial Des Esseintes y Durtal, como actualizaciones del héroe clásico que lucha contra los elementos, desconocedor —a diferencia del oratorio o del lector— de su destino fatal que, si bien no conocemos del todo a ciencia cierta, bien podemos intuir a razón de los distintos elementos circundantes que funcionan a modo de anticipación o presagio. La plantilla empleada será la tragedia como mimesis de una pretendida consecución noble de magnitud inasible e incalculable —como hemos visto anteriormente, la búsqueda de ese *intangibile* conductor de nuestro estudio y que nos ocupa mediante distintas metodologías— mediante la articulación y evolución de nuestros personajes, sujetos a un entorno hostil a sus inclinaciones espirituales anacrónicas y en constante tensión contra su entorno, que a su vez pone en tela de juicio y tensiona nuestra compasión o *éleos* y temor o *fobos*, obteniendo de su colisión esa última purificación catártica que obtenemos como espectadores. Si nos centramos en el factor humano de nuestros protagonistas podemos encontrar ese denominador común que Kant denomina «melancolía» (*Schwermut*) y define como un sentimiento íntimo de belleza y dignidad en cuanto se funda sobre una alma limitada que, ante sus grandes empresas, vislumbra sus peligros y reveses a superar sin perder de vista la grave aunque grande victoria del dominio de sí mismo (1919: 17). Más allá de consumirse en una tristeza sombría por la negación de los goces vitales, sus sentimientos apuntarían *más allá* de una falsa dirección y, por ello, se consumirían en esa misma tristeza: es ése el ideal del hombre con sensibilidad para lo sublime, y distinguiríamos el encanto del asombro o conmoción que supone el arte para él (no un *llenado* tanto como un constante campo de tensiones). Su apetito por «nobles motivos» prevalece frente a la inconstancia de lo exterior, y vive bajo principios en lugar de impulsos ocasionados de situaciones particulares. Como tal está sujeto a ese padecimiento heroico que despierta compasión (*eleos*) y nos acerca, en solidaridad, al desplegar su *pathos*, fundado en lo fóbico que nos separa a su vez. Esta contraviolencia placentera es lo que entendemos por catártico,

revelando la idea de infinitud que nos purga de nuestras cuitas personales —tal vez análogas a las de los personajes de la obra— mediante su proceso de evacuación de humores anímicos excesivos o emociones predominantes por encima de otras que nos impiden un equilibrio sano, alcanzada llegado el clímax o resolución del conflicto de manera satisfactoria (que no halagüeña, especialmente en el contexto trágico). La concepción freudiana de desafectación, cuando es otro a quien sucede lo trágico y nos permite trazar una distancia suficiente de seguridad, queda amplificadas al ser éste un individuo distinguido (de linaje aristocrático en el caso de Des Esseintes, ilustrado en el de Durtal), permitiéndonos ausentarnos de la intercambiabilidad de nuestras vidas, pedestres y monótonas; irónicamente, tal y como ambos personajes conciben las suyas. Es interesante leer la transformación de Durtal relejendo sus inclinaciones *a posteriori*, ya en el camino o ruta hacia el cristianismo férreo, cuando en *En route* asegura que el pensamiento pío nace de «disgust for his life, and his passion for art; and the disgust was certainly aggravated by his solitude and his idleness» (1920: 26). Como panacea se prescribe a sí mismo ser auscultado en la iglesia, «that hospital for souls» (32) donde, a diferencia del pesimismo *schopenhaueriano* enarbolado por su precursor Des Esseintes, no se limitarían a diagnosticar la enfermedad antes de darle la espalda. En todo caso, explícitamente se nos habla de la *reimantación* de Durtal por la vida religiosa a través del arte, más que por un disgusto latente por la vida: «art had been the irresistible magnet which drew him to God» (*ibid.*).

Como ya examinamos en el apartado correspondiente al idilio entre Durtal y madame Chantelouve, o al referir a su convocación de entidades ectoplasmáticas que jamás llegan a personarse en esa sesión espiritista fallida, también en la dilatación de sus ociosos excursos existe la latencia de un final abrupto que regresa al punto de partida: ese *ennui*, aburrimiento o hartazgo vital que en su momento propulsó esa respectiva idea escapista en primera instancia; todo es ensueño, efervescencia, nada queda fijado y nada logra renovar o permitir una ascesis debida. No obstante, no es ésta su tragedia real tanto como la que comprende su periplo ascendente del que *Là-bas* apenas es tímido pero suculento prolegómeno (amén de ser, asimismo, fértil en indicios de todo aquello persistente que prevalecerá bajo formas distintas).

En *El origen de la tragedia* Nietzsche ejemplifica mediante el *Edipo rey* de Sófocles la necesidad del sufrimiento en lo bello: ese sacrificio que debe cimentar un nuevo mundo, actuar de lenitivo para las transgresiones futuras (anticipando, por supuesto, la

tradición cristiana a la que Huysmans se mostrará adepto), con ese héroe trágico como figura central participando activamente en la parte que le ha sido asignada por la historia. Nietzsche nos habla del enigma de la Esfinge en términos muy ilustrativos para nuestro estudio: quien es capaz de forzar la naturaleza para revelar sus misterios debe permanecer forzosamente fuera de ella, de forma que es el oratorio externo el único consciente de ese destino —innoble e innatural— que le espera; en otras palabras, quien actúa *contra natura* debe esperar la disolución de ésta en sí mismo. De modo análogo vive Des Esseintes su ascesis en el castillo de Lourps: la progresiva debilitación del duque que atestigua el capítulo XIII da debida cuenta de ello. Consciente de su posición en esa intestina «lucha por la vida» que nos es relatada desde la omnisciencia y ubicuidad del narrador, la fisonomía protagónica de Des Esseintes se ve cada vez más empequeñecida, como por efecto de la sobreexposición hacia lo imitado, lo inauténtico o *soñado* que reside *allá afuera* como mera apariencia balsámica de la vida y la verdad. A pesar de sus ansias de infinito, Des Esseintes no logra ser catapultado a ello: todo sucede como en un sueño, bajo el influjo formal de Apolo, las veleidades de la mera apariencia y el horror del despertar en la redundancia cíclica del *spleen*; siempre desde la distancia de seguridad, servido de la *imitatio* como sucedáneo para escapar cómodamente en vez de penetrar en la verdad. El tejido del capítulo VII es interesante a tal efecto, cuando incluso la fe deviene idolatría mediante esa colección propia de anticuario, de reliquias expurgadas de su santidad, exentas de plegaria y devoción por lo inmoderado de su acaparamiento y lo insincero de su disposición; podemos leer ese acopio de iconografía del sufrimiento como símbolo sublimado de la ordenación por el velo imitativo de la apariencia, lo apolíneo que ejerce de escudo para evitar el derrumbe propio del sufrimiento dionisiaco —en el despliegue horrisono de su completa magnitud, no mediado por esos mementos que actúan de barrera en el caso que nos ocupa—. Como bien observa Herrero (2021) en su prólogo a la edición de *À rebours* que hemos consultado, «el orden constructivo e imaginativo de lo artificial es superior al desorden y a la dispersión» (67); esa exacerbación de lo apolíneo u ordenado, irónicamente, deviene refractaria a la infiltración equilibrada de lo dionisiaco, de lo que puede curar (o acrecentar) esa histeria resultante del desajuste de humores por su tendencia disolvente aplicada a la individuación. Recordemos el célebre incidente de la tortuga, muerta por el peso de sus alhajas: la pesadilla inmediatamente anterior a su fallecimiento refuerza la dimensión circular del disgusto, la dimensión fatalista que implica esa constante vuelta a la casilla de salida. Preocupado por el animal, Des

Esseintes sale a su encuentro para darse cuenta que la última de sus atracciones ha dejado de ser tal; similar resolución obtenemos en la viñeta de Auguste Langlois, quien jamás encabeza ninguna página de sucesos, resultando fútil ese mecenazgo en el vicio, retorcido ensueño interrumpido que devuelve al duque a un aburrimiento que parece burlarse de toda posibilidad trágica al uso. Talmente podríamos aducir, por su cronología histórica —a hombros del clasicismo helénico, ya *superado*, retomado y vuelto a superar por tradiciones ulteriores— que la mayor tragedia que encierra Huysmans es que sus (anti)héroes son quizás verdaderamente conocedores de ese destino patético que les aguarda, tratando de luchar contra esos tan conocidos elementos pero siempre seguros de una conclusión aciaga, de un fracaso insalvable, de un punto de fuga que, si bien puede llegar a proyectarse, nunca termina por alcanzar su concreción.

5. LO RECTIFICADO

Ah! (...) What a delightful frail, blue-eyed, golden-haired little girl was Illumination, who, in giving birth to her big daughter Painting, was fated to die!
—J.K. Huysmans, *L'Oblat*

Podemos pensar en lo sublime como una reintegración o fusión en la totalidad del cosmos, un regreso a la mónada o fuente inicial a la que, partiendo de la materia innoble, podemos trascender por un cambio de estado hacia lo sutil, diríase vaporoso —cuyo móvil resulta de sus múltiples accesos directos trazables en la materialidad, por el arte especialmente—, dejando por el camino lo corrupto y corruptible, todo cuanto nos lastra en nuestra singladura por y para la rectificación²⁵. Es por ello que conviene reparar inmediatamente en la dimensión alquímica que deja a su paso la obra de Huysmans, quien no era extraño a sus arcanos y hasta se permitía ironizar al respecto como en ese diálogo humorístico de *En rade* que precede inmediatamente una de esas secuencias terroríficamente hipnagógicas, a modo de retribución —si se quiere— por su comentario banal y burlesco:

— Siembro los menstruos de la tierra en esta olla, donde hierve, con los despojos de un lepórido, la carne de las legumbres, la vianda del guisante, el haba.

— Perfectamente —dijo Santiago, sin pestañear—. He leído los antiguos libros de la cábala, y no ignoro que esa expresión de los menstruos de la tierra designa sencillamente la sal gorda... (1977: 195)

A su vez, podemos reparar en esa teoría del Paráclito, inmanente en la obra *huysmaniana*, según la cual «el Espíritu Santo, por medio de Cristo en gloria, va a ser inmanente en los seres» (1986: 344); las tesis paulinas de Dios como principio de vida suprema, fuente de movimiento y base de la existencia encuentran escollo en esa distinción liminal de los seres insuflados por su aliento omnipotente, siendo ésta origen de insatisfacción y fuente de sufrimientos. A tenor de ello hemos hablado ya anteriormente de esa «lucha por la vida», leitmotiv cuasi darwiniano integrado en la psique de Des Esseintes-Durtal que constantemente es motivo de desasosiego. Éste considera que la criatura humana ha nacido «egoísta, abusiva, vil (...) cínica y feroz» (1986: 347) y la apoteosis de los vividores está reservada a la política y Banca —que aplastan carnívoramente a los desnutridos—, arrostrando los mismos pecados genésicos

²⁵ Independientemente de las elecciones del traductor por los verbos y adjetivos en lo tocante a la forma, es interesante la actitud que muestra Des Esseintes-Huysmans en el capítulo dedicado a la botánica, ofreciendo paralelismos con las artes arcanas de destilación y el proceso de purificación tan caro al alquimista, como nos disponemos a observar: «a medida que sus gustos literarios y sus preocupaciones artísticas se habían ido refinando (...) destiladas por espíritus atormentados y sutiles (...) su inclinación por las flores se fue desprendiendo de todos los residuos, de todas las heces, quedando clarificada y, de alguna manera, rectificada» (2021: 215).

únicamente mutando en forma, aprovechando a su paso para detentar contra «el socialismo y las demás pamplinas de ciertos obreros ignaros y odiosos» (*ibid.*). Cuando Carhaix responde que conviene cariar los huesos de la sociedad para inhumarla y volver a hacerla nacer, la afirmación «¡[s]ólo Dios puede llevar a cabo tal milagro!» (*ibid.*) no refiere necesariamente a la presencia acausal de un ser omnipotente antropomórfico como a la reintegración del individuo en la masa, como iremos dilucidando progresivamente en este apartado.

Como hemos bosquejado anteriormente, desde la Edad Media se viene utilizando el término «sublime» tanto en inglés como en castellano para describir ese proceso de transformación mediante el cual una materia sólida pasa a vapor por acción del calor o, más convenientemente para nuestra propia terminología, separa los componentes más finos de los más pesados en una materia dada: aquéllos quedan abajo, dejando poso, y éstos ascienden. La propia esencia humana puede entenderse como compuesta de residuo material y alma volátil, siendo el hombre mera materialización de lo divino: aquí entra la idea de la muerte como tránsito hacia un estado de perfección o separación de opuestos. No nos sorprende que autores con vocación de infinito anhelan posiciones no disímiles aun con un pie en la tierra, hallando en el ejercicio práctico de lo sublime tal como lo hemos representado hasta ahora una potencialidad en bruto para ese desprendimiento progresivo hacia la rectificación total; su valor transformador, empero, acaba siendo ineficaz y aproximativo debido al estado temporal en el que se inserta el autor. Su sublimación personal —entendida como proceso biológico— queda comprometida por su mortalidad. Partiendo de esa trágica premisa (condena al fracaso por su propia condición finita), ensayará Huysmans mediante la creación *ex nihilo* esa unión cósmica o desindividuación como proceso alquímico, cruzando distintos umbrales según su perfeccionamiento. Ziegler observa perfectamente, citando a su vez a Hall (1977), cómo *Là-bas* funciona como etapa intermedia y, en su simbolismo desplegado al máximo, leemos la cama como retorta: partiendo de una religiosidad intelectualizada que precederá su conversión, el lecho deviene el símbolo donde queda deshecho el refinamiento alquímico de las sustancias basales, la «purificación del deseo animal hacia una consciencia dorada y divinizada» (154). Asimismo, no es descabellado encontrar en este título resonancias con la fase inicial de *nigredo*, la reconversión cíclica de pureza espiritual en apetito rijoso: volviendo a Hall, la transubstanciación en la cama —como actualización del crucifijo— significa esa

intersección donde el amor divino y concupiscente se sirven del dolor para redimir el sufrimiento del mundo circundante (156). Nos encontramos en una fase análoga a la de Des Esseintes en la obra precedente, quien ha empezado a ensayar su disolución en la materia prima (ese *apeiron* aniquilador que relaciona Nietzsche con Dionisio) todavía desde ese condicionamiento netamente material o terrenal²⁶ que impediría una revelación ulterior; en nuestra singular división, podemos relacionar la autoconsciencia de Durtal con la siguiente fase, la de blanqueamiento o *albedo*, regeneración desde la putrefacción previa que aspira a una transmutación de materia vulgar en áurea mediante el proceso de introspección y consiguiente renacimiento o identificación de una posibilidad de plano espiritual. En consecuencia, podemos leer *La Cathédrale* como esa antesala final, *citrinitas* o *xantosis*, que antecedería a un perfeccionamiento puro que, como ya bosquejábamos previamente, no puede ser jamás consumada en *rubedo* por su propia pertenencia al plano corrupto que comparte con nosotros como que lectores, testigos a su vez de la imperfección liminar de la palabra escrita que retroalimenta de esta manera el patetismo de su búsqueda. Volviendo a Ziegler (1999) cuando nos habla de la gran nada que toma Huysmans por mayor inspiración: la contemplación del Jesús doliente de Grünewald nos ofrece un dolor físico tan intenso que anticipa la obliteración de la materia, una «rarefacción y reconversión a espíritu» (36). De modo análogo, el futuro de la literatura depende de la transformación «de lo real en la nada» (*ibid.*); paralelamente al cuerpo de Cristo, enterrado y resucitado el tercer día, la obra únicamente testimoniaría los huecos que deja en el negativo de su revelado, una intuición cuya materialización permanece paradójica. Trías habla de una oculta *realidad* en su despliegue ilusorio: el infinito, que obliga al arte a explotar todos sus «recursos e ilusiones de lo visible» (2011: 167).

La función específica de la religión —como ordenación y consiguiente democratización de los misterios divinos— es clave en este apartado. Contrapuesta al sentido estético exquisito, pulimentado y reservado que hemos ido analizando, el cristianismo que presenta Huysmans acentúa la humildad, recogimiento y sumisión. Los santos y mártires ejercen de pararrayos, de fuerza expiatoria que jamás se doblega ante las inconsistencias de la fe y el oprobio de la condena física, del dolor material y el

²⁶ Esa barrera de seguridad que relacionaríamos con lo apolíneo en tanto que remanente del contorno material para quien, como Des Esseintes, una disolución prematura en lo incondicionado pudiera resultar en nefandas consecuencias por un impulso todavía fijado en lo material y las trampas del ego que de ello deriva.

suplicio incluso perseguido como prueba de resistencia, como puesta a punto en materia de obediencia ciega; a modo anecdótico, la simpatía que Des Esseintes muestra por la educación jesuítica (inseparable de la biografía íntima lectiva de su autor) constituye campo fértil para la instauración de la máxima loyolesca *perinde ac cadaver*, tan fácilmente comprobable en las acciones y actitudes de innúmeros personajes secundarios o figurantes que, en un doble manto de sencillez, apenas aparecen citados indirectamente sin intervenir activamente en la narración. Tomemos por ejemplo el martirio de Lidwina, de quien *En route* nos cuenta la formación de dos pústulas, insuficientes a la santa al no encontrar correspondencia con la trinidad, «and a third pustule broke out on her face» (1920: 56); entendemos el martirio como sublimación de la gracia, la observancia religiosa como canalizador de lo demoniaco cuando Durtal, al preguntarse por la importancia de órdenes religiosas, es respondido por el abad que

[t]hey are the lightning conductors of society (...) They draw on themselves the demoniacal fluid, they absorb temptations to vice, preserve by their prayers those who live, like ourselves, in sin ; they appease, in fact, the wrath of the Most High that He may not place the earth under an interdict. Ah! while the sisters who devote themselves to nursing the sick and infirm are indeed admirable, their task is easy in comparison with that undertaken by the cloistered Orders, the Orders where penance never ceases, and the very nights spent in bed are broken by sobs. (1920: 59)

En *La Cathédrale* retomamos esa idea del martirio como expiación, de la fusión del espíritu en lo material, una suerte de hipostasiar la santidad para que irradie incluso más allá de la frontera de la tumba:

La idea de que su cadáver se pudrirá inútil, de que las últimas paletadas de su triste carne desaparecerán sin haber servido para honrar al Salvador, la desola, y es entonces cuando le suplica la permita disolverse, licuarse en un aceite que podrá consumirse, ante el tabernáculo, en la lámpara del santuario. (1961: 130)

Si atendemos a las primeras páginas de *Là-bas*, la admiración profesada por el Cristo de los Pobres (y la posterior admiración por la técnica de Grünewald al pintar con exquisitez su prodigalidad en sangre y lágrimas) nos ofrece unas cuantas pistas: habiendo trascendido el Renacimiento, nos hallamos ante el Cristo «vulgar y feo, porque asume toda la carga de los pecados y por humildad reviste las formas más abyectas» (1986: 21). Casi participamos de su sufrimiento al evocar su condición íntimamente mortal, su llamada a la Madre «a la que, como a todos aquellos a quienes se tortura, debió de llamar con gritos de niño» (*ibid.*) en esos momentos de tormento incesante y, sobre todo, de duda al ver que el Padre no ofrece indulto como a Isaac. No

obstante, la Pasión expiatoria²⁷ que nos ofrece su contemplación no sólo participa de nuestros pecados como fuerza *sublimatoria* en lo que refiere al contenido, también lo hace mediante la técnica revelada por el artista:

Jamás pintor alguno había exaltado tan magníficamente la altitud, ni saltado tan resueltamente desde la cima del alma al orbe inmenso de un cielo. Este artista había tocado ambos extremos, y de una basura triunfal había extraído las mentas más finas de las dilecciones, las esencias más ácidas del llanto. En aquella tela se revelaba la obra maestra del arte, obligado, intimado a reproducir a la vez lo invisible y lo tangible, a manifestar la inmundicia desolada del cuerpo y a sublimar la angustia infinita del alma. (1986: 21)

Al reflexionar sobre la rasgadura del velo que ofrece la representación pictórica de Grünewald y negando —irónicamente, desde la tribuna de Huysmans como autor— una posibilidad de *ut pictura poesis* (ya que ningún ejemplo narrativo puede considerarse del mismo modo fuera del alcance humano y a ras de la tierra), Durtal forcejea con su fe hasta entonces exigua, parece instaurar la semilla de la duda a través de esa fisura que la contemplación mística de la divina abyección ha estuprado en su espíritu. Heredero, a su vez, de la insensibilidad laica de la que hicieron gala sus predecesores literarios, a su «¿[y] si, a pesar de todo...?» (1986: 22) sigue una terquedad, un rechazo a dejarse llevar y abandonarse en el seno beatífico y sus «tinieblas de los inmutables dogmas» (*ibid.*). Con todo, decide ir más allá, examinándose a sí mismo como esclavo de la materialidad, neutralizando qué lo retiene en un plano grueso sin la posibilidad de ascensión que los vapores lenitivos del incienso monacal y los cánticos de los salmos parecen otorgar: conviene en que para gozar de esa dicha es necesaria un alma libre y sencilla, desnuda, y la suya está «obstruida por viejos cienos, macerada en el concentrado jugo del viejo guano» (*ibid.*), impidiendo una huida más allá del simple esparcimiento de la monotonía y en pos de una comodidad y despreocupación del sustento, sirviéndose como analogía de aquellas prostitutas que entran en el burdel para descansar de persecuciones policiales, del alquiler y del cuidado de la ropa interior. Indudablemente vemos en estas líneas introductorias la transmutación a una fase ligera, desprendida del lodo ya conocido, como condición previa para la iluminación. Lo veremos más claramente

²⁷ La cuestión expiatoria o redentora atraviesa la obra *huysmaniana* desde su más tierno naturalismo. Cuando recordamos esa melancólica carta que cierra *Marthe*, en la que su autor reconoce que el objeto de su amor no tiene «ojos de zafiro o de azabache» ni «labios coralinos» (2011: 112), parece creerse capaz de salvar su naturaleza prosaica mediante exaltación poética, por el tono trágico que ofrece a su relato (al que sus receptores responden, irónicamente, con «el alcoholismo, señores...» (*ibid.*), ese sucinto y cruel diagnóstico que nos devuelve al oprobio sufrido por la siempre insuficiente figura del redentor). Como observa agudamente Ziegler, del mismo modo que las órdenes monásticas purgan el pecado del hombre común a través de la plegaria, el escritor redime por la palabra esa fealdad moral que lo circunda. (1993: 45).

cuando, presa de la tentación por influjo erótico de las cartas anónimas recibidas, demuestra ser esclavo de sus pulsiones más bajas, de sus instintos más animales, dando prioridad al cuerpo y creyendo ser capaz de esquivarlo; sin embargo, como contemplaremos, no le lleva mucho esfuerzo caer en su propia trampa, hipostasiando su pretendida negación del eje corporal en el aburrimiento que deriva del libertinaje, del ejercicio activo y abuso de sus estímulos carnales, de su morada permanente en el plano físico sin un acicate alternativo de otro orden. Cediendo a la curiosidad, respondiendo inmediatamente por medios epistolares —no sin antes fantasear acerca de la identidad y, muy ilustrativamente, el atractivo físico de su interlocutora— delata esa dependencia a las fuerzas ctónicas que subconscientemente lo atenazan, impidiendo una ascesis verdadera.

En su prólogo para *En route*, Kegan Paul (1920) también repara en esa «vida reintegrada» que tiene que pasar sí o sí por la expiación del pecado para florecer y, atendiendo a nuestros términos, desprenderse de lo que impide el paso de estado. Es por eso que, en la segunda parte de la tetralogía (y primera de la época propiamente conversa por lo que respecta a Durtal-Huysmans), se pone de relieve la importancia del Adversario, cuya presencia es siempre mucho más acusada en el claustro por un sencillo motivo: la vida oscura —en tanto que privada, escondida, velada a la gran masa— es la que más a menudo asalta, pues las sombras son mucho más profundas cuando el sol de la justicia es más resplandeciente. De tal manera, parece lógico que sea éste el terreno propicio para librar sus más encarnizadas batallas, sitio fértil para la siembra de la tentación y puesta a prueba de fe y abnegación. En consecuencia, y especialmente en tiempos de Huysmans, podríamos considerar que la vida de claustro es la apropiada para la expiación de los pecados del mundo: no nos sorprende, pues, que fijase su mirada en ella al seguir su búsqueda lógica de un más allá, partiendo de la experiencia purgativa observada en los lienzos de Grunewald, por ejemplo, o de la contemplación de la maldad sin adulterar que pudiera contener alguien, otrora ferviente en su devoción, como el infame mariscal objeto de los desvelos de Durtal. Sin embargo, existe una elipsis insondable entre *Là-bas* y *En route*, un abismo a partir del cual la fe deviene axiomática y sin cuestionar (diametralmente opuesta a esas primeras divagaciones que inicialmente nos proponía el protagonista); si bien es cierto que la contemplación estética sigue siendo un leitmotiv claro, constante y fijo (y de ello deduciríamos que ello juega cierto inextricable papel de conversión), no nos queda otra que considerar ese

«regalo» tan deseado por Durtal —ya, al hablar por Des Esseintes, Huysmans aspira a rellenar su *horror vacui* de ideas salvíficas de cariz religioso, aun careciendo de la disposición de espíritu necesaria para ello— como consecuencia de una preparación necesaria, partiendo del arte como trasunto de lo divino. El propio prólogo de nuestra edición consultada remite a ese asco intenso por lo común, esa repulsa por la indiferenciación; es por eso que Durtal huye de la música popular, de la arquitectura de las iglesias reemplazables de París y del anodino clero secular. Es significativo que su primera confesión y comunión desde la infancia tome lugar en un monasterio trapista. A partir de su fusión —o disolución en el alma global de espíritus afines, conmovidos y removidos por una pareja búsqueda fáustica— en la magnificencia de éste nace la defensa de Huysmans de las órdenes religiosas, un alegato a favor de la pertenencia que, sin embargo, nada tiene que ver con la que conoció Folantin en la metrópoli de *À vau-l'eau*. En el contexto sacro la trascendencia quedará encendida a través de lo sublime, que pasa tanto por la contemplación activa de lo elevado como por la suspensión del ego en el oasis que a su paso va dejando. Vemos un primer ejemplo en el momento de la comunión de un niño, quien se muestra dócil y hasta tembloroso ante la presencia simbólica de fusión en lo indefinido que representa hostia consagrada, llegando al extremo de cerrar sus ojos; Durtal habla de un surgimiento de amor y respeto sin parangón, embobado de admiración y hasta gimiendo de miedo, resultando de ello «un impulso hacia Nuestro Señor y un retroceso» (1961: 87) comparando su alma con la del niño, inerte, con las manos juntas y sin saber a qué resolverse, «a la vez implorante y temeroso» (*ibid.*). En la misa de la basílica, el enunciado del «Te Deum» que brota del torrente de sus órganos parece exaltar el propio recinto en un «impulso desatinado» (194) cuyo eco repercute a través de los siglos en un himno triunfal que ya anteriormente había sonado bajo sus bóvedas, estando de acuerdo la música con la nave, hablando esa «lengua que la catedral había aprendido desde su infancia» (*ibid.*). Al referirse a la costumbre de la plegaria se aconseja huir de la repetición monótona ya que ésta produce fatídicas divagaciones hacia lo terrenal, a lo que caracteriza al individuo en su dimensión egótica: es por ello que el cura recomienda seguir con atención los oficios del convento para que su lectura, más detenida y fatigosa, obligue al fiel a ser más cuidadoso y tener menor posibilidad de *desunirse* (431).

El cultivo del silencio como refrenamiento de lo individuado, del capricho de la autoafirmación, es sintomático del claustro y es por ello que «no han podido franquear

el umbral del terreno seráfico» (166) aquellos pintores que han desarrollado su técnica en ambientes estrictamente religiosos, aquellos que «no abría[n] sus ojos cerrados por la oración más que para pintar» (*ibid.*) y no son capaces de pintar una crucifixión sin echarse a llorar. Durtal parece hablarnos del alma como instrumento cognitivo más fuerte que el engaño que ofrece la vista como sentido aproximativo:

A través del velo de sus lágrimas, su visión se angelicaba, se efundía en las claridades del éxtasis y creaba seres que no tenían ya la apariencia humana, la corteza terrestre de nuestras formas, seres cuyas almas volaban ya lejos de sus jaulas carnales. Escrutad su cuadro y ved cómo el incomprensible milagro de ese estado de alma que surge se opera. (*ibid.*)

Ziegler (1993) fija que la semilla de la evolución *durtaliana* puede hallarse en la consciencia de ese valor intrínseco a todo arte religioso, inseparable del anonimato de su creador, destacando el lienzo por encima de la firma. Huysmans consigue ir más allá al emancipar esa misantropía autoindulgente y exaltante de sus estetas primerizos en favor de una comunidad cooperativa de artistas sin nombre sometidos a su Creador. Podemos encontrar trazas de esa disolución colectiva en la arquitectura de inspiración católica, en las catedrales medievales, en esa «coalición de cerebros y fuente de almas» (43-44). Sus ecos remiten a Nietzsche cuando critica la estrechez de espíritu de quienes se sienten repelidos por las celebraciones báquicas, ese «huracán de vida ardiente de los ensueños dionisiacos» (2023: 52) desde la plena confianza de sus facultades; miopes a esa rasgadura del velo de Maya mediada por la muerte del ego han olvidado que

[e]l hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez. La más noble arcilla, el mármol más precioso, el hombre, se ha petrificado y plasmado, y a los golpes del buril del artista de los mundos dionisiacos, responde el grito de los Misterios eleusinos (...) (52-53)

Si observamos diacrónicamente la obra *huysmaniana* que nos ha ocupado podemos ver una mutación tanto del símbolo como de la imitación: otrora la naturaleza era considerada incompleta y vulgar, esperando su perfeccionamiento suplementario de la mano del artista, ese genio del artificio; con Durtal *en ruta* empezamos a atisbar esa pretendida perfección y los efectos de su sublimación en Dios y, en lugar de «eufemizar cosméticamente una realidad defectuosa» (1993: 44), su glorificación deviene plegaria. Ese hombre rectificado, despojado de su estilo distintivo, ya no enmascara a su fuente de gracia mediante el virtuosismo o la exquisitez técnica; como el mismo Ziegler observa, el mosaico teselado de *À rebours* da paso al lenguaje plano de la oración en *En*

route, y la mayor penitencia que le es infligida al escritor es la de adaptar su registro al de los demás (*ibid.*). Si pensamos en Durtal como símbolo de depuración es significativo apreciar cómo, en sus primeros pasos hacia la salvación, es capaz de maravillarse ante el arte suntuario, en la belleza de la liturgia coral, pero considera la declamación del rosario una aburrida, dolorosa y, por ende, verdadera prueba de fe. Conforme la confesión toma lugar, su opacidad deviene transparencia y puede ser leído incluso por novicios iletrados; Durtal parece liberarse de los grilletes del lenguaje y, ventilando la «rancia celda de ipseidad dentro de la cual se estaba asfixiando» (*ibid.*) para poder admitir la palabra del Otro, empieza a observar su libertad.

Volviendo a esa gradación alquímica que apenas definimos previamente, la forma que reviste *La Cathédrale* nos habla en clave mediante constantes paralelismos de orden hermético, esa correspondencia cósmica de lo superior identificable en lo inferior que analizamos previamente en nuestro apartado sobre el símbolo. Sentencias como «¡era la alopecia de la naturaleza, la lepra de los sitios!» (1961: 17) o fórmulas rígidas que contraponen lo superior y lo inferior en distintas instanciaciones tales como «[a]bajo, era la noche descendiendo en espirales a inmensos pozos; arriba, eran, hasta perderse de vista, grupos de montañas escalando el cielo» (14) o «el objeto verdadero del hijo de San Benito, es salmodiar o cantar la alabanza divina, hacer el aprendizaje aquí abajo de lo que hará allá arriba» (233-234) parecen trazar un puente entre lo etéreo y lo corpóreo, el alma (o más concretamente *anima mundi*) y el cuerpo. Términos tan claramente herméticos como la coagulación participan, también, de ese proceso de previa disolución, *solve et coagula*: «[y], sin embargo, los espectros de las viejas maldades no se formulaban sino en figuras indecisas, no lograban coagularse, tomar cuerpo» (38). Al definirnos las diferencias esenciales entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, hallando en ese repliegue del alma un primer anuncio de la arquitectura de su tiempo, Durtal relaciona el carácter «duro y contrito» (61) inflexible de Jehová, su código terrible, con el románico, mientras que los Evangelios, «tan consoladores y tan suaves» (*ibid.*) hallarían su respuesta en la construcción gótica, «lleno de efusiones y de mimos, lleno de humildes esperanzas» (*ibid.*). Lo inexpugnable y misterioso sigue remitiéndonos a una suerte de panteísmo cuya experiencia reside en un plano extrasensorial: «Él se reserva el habitar las bodegas íntimas, los terrenos secretos, los castillos del alma (...) su presencia es interior y sus palabras son internas, inaccesibles la mayor parte del tiempo al camino de los sentidos» (25). Erickson extiende ese retorno a lo primordial hacia ese medioevo

tan alabado por la cosmovisión *huysmaniana* en toda su complejidad, independientemente del sujeto en tanto que religioso, hallando una interrelación entre ciencia y misticismo y poniendo por ejemplo las virtudes médicas, curativas y divinas atribuidas a las piedras (1970: 421). Si pensamos nuevamente en el terreno del arte en tanto que potencia disolutiva, Adorno considera que cuando la relación con la obra de arte es tan intensificada, uno se resuelve absorbido por la propia obra a través de instantes que denominada de «desbordamiento» (*Durchbruch*): la experiencia estética se identifica con el pulso o ritmo de la vida presente²⁸, la trascendencia frente a la mera existencia queda condensada y se actualiza. Dichos instantes coincidirían con la disolución del sujeto y la dicha que de ello participa, y es por ello que consideraríamos su experiencia como algo antihedonista, es decir, una experiencia que no redunde en beneficio del individuo tanto como parece *llevarse* al mismo en una suspensión (y superación) temporaria del *principium individuationis* (2013: 341). Con ello nos acercamos indeleblemente más a la Idea, vadeando su apariencia o fenomenología. Retomando a Nietzsche: partiendo de las fronteras del ego como primera causa del mal, el arte prefiguraría esa «esperanza jubilosa de una emancipación del yugo de la individuación y el presentimiento de una unidad restablecida» (2023: 97); en otras palabras, el hombre que sufre lo hace porque cree que está solo en su tribulación, incapaz de encontrar significado en su existencia. Removido el velo y contemplado el caos preternatural que reside debajo, el arte de influjo dionisiaco invita a regocijarse en éste, disolverse y perderse en él, trascendiendo el mero sufrimiento que hasta entonces ha sido sorteado mediante imágenes de orden y estabilidad, imágenes que provoquen su bienestar transitorio y lo ayuden a rehuir su existencia última. Des Esseintes es exaltado bajo la influencia de sus impulsos artísticos hasta «saturar la atmósfera y a imponer su fe a las cosas que le circundaban» (2021: 335); al referirse a las composiciones para violoncelo de Schumann se nos revela «jadeante (...) al borde de la histeria» (349), y cuando se trata de Schubert y a la fuerte impresión a la que es sometido, se imprime en él un estado de postración similar a situaciones de gran tensión y desgaste nervioso «o tras un arrebató místico del alma» (*ibid.*). No es caprichoso que se invoquen «las

²⁸ A modo de adenda, conviene recordar la estrecha relación de Huysmans con Mallarmé y, especialmente en el caso que nos ocupa, el fervor que siente Des Esseintes por el autor y su poesía sugestiva, evocadora y desarticulada de la sintaxis tradicional que busca, según Herrero (2021), acercarse a la «noción pura» (106) penetrando en el «ritmo secreto del universo» y captando «la realidad ideal» (*ibid.*). Su influencia en la escuela simbolista no puede ser menospreciada en el seno de nuestro humilde estudio y bajo las premisas que hemos analizado hasta ahora.

profundidades del alma» (*ibid.*) y los paisajes evocados no pertenezcan a París ni a ningún lugar del globo conocido.

Consecuentemente la cuestión de autoría y anonimato permanece central a través de ese empedrado que prepara la consagración de la fe en *La Cathédrale*, cuando el individuo es expuesto a un arte que busca su desindividuación. Tomemos por ejemplo ese camino intermedio en *En route*: al compendiar los distintos artistas de genio que tradujeron los textos sagrados a la música, remarcando indefectiblemente la pompa y efluencia mística emanadas por el medievo, todos ellos resultan pretenciosos al lado del esplendor sobrio del canto gregoriano, ya admirado por Des Esseintes al ser «reliquia de los siglos pasados (...) la voz de la antigua Iglesia, el alma de la Edad Media, la eterna plegaria cantada y modulada según el ritmo de los impulsos del alma» (345), elevándose permanentemente hacia el Altísimo. Al mencionarnos artistas de influjo religioso tales como Wagner, Lesueur, Berlioz o Franck somos conscientes de la figura del artista eclipsando su arte, determinado a mostrarnos su técnica y exaltando su propia gloria «and therefore leaving God out» (1920: 6). Asimismo estamos en compañía de hombres superiores pero falibles en tanto que su vanidad inseparable suponen el vicio de sus sentidos: en contraste, el canto litúrgico contrapone su anonimato, nacido de la profundidad homogeneizadora del claustro, «an extra-terrestrial well, without taint of sin or trace of art» (*ibid.*); en el canto coral se nos muestra el levantamiento de almas ya libres de esa esclavitud subyugante de la carne, en una explosión de ternura y jolgorio infinitos que, a su vez, fluctúa en una ambivalencia de extremos, del bullicio a una amplitud de aflicción sin parangón en ese reflejo de fusión dionisiaca que no entiende de moral, «and the Christian music to which it gave birth, lend themselves, like sculpture, to the gaiety of the people, associate themselves with simple gladness, and the sculptured merriment of the ancient porches» (9). Cuando la mezcla de voces arrolla las «grandes aguas del órgano que transportan los restos de las tristezas humanas» y el lamento y la plegaria caen exhaustos en un lastimero «amén» que lentamente va muriendo, Durtal se pregunta a sí mismo qué ser humano podría siquiera haber imaginado semejante nivel de desesperación, soñando con similares desastres; «[a]nd Durtal made answer to himself: “No man”» (*ibid.*). Al elucubrar acerca de Saint Severin y la naturaleza divina de su música, considera imposible que los «depósitos aluviales de Fe» que han creado la certeza de su melodía sean falsos, ya que su acento es «sobrehumano» y nada tiene que ver con lo profano, a años luz de la «sólida grandeza de su canto desnudo» (38). Inmediatamente después, Durtal acepta fundirse en los

«deleites circundantes del medievo» y su «soledad sombría» al exponerse a sus cantos imperecederos, sin sentirse molesto por los trucos de «bocas que no puede ver» (39), amplificando así, en el propio canto, una ambivalencia de naturaleza divina y terrenal disuelta en ésta, ambas renovadoras y que afectan tan hondamente a su ánimo que cree ser capaz de trascender sus afecciones carnales mediante otra nueva sujeción artística. El canto, como dádiva bidireccional en relación al Hacedor (emanación y receptáculo), nos mostraría ver Su esencia «in the abridged restitution of His work, and to rejoice in the development of that flower of which He has sowed the seed in souls which He has carefully chosen» (41); en definitiva, entenderíamos el canto como vehículo para mejor comprender los designios de Dios sin necesidad de verbalizarlos en ningún lenguaje discursivo conocido.

La multiplicidad de voces sin dueño que entonan tanto el «Dies Irae» como el «De Profundis» procede de esos lugares niveladores que no entienden de identidad, tales como «las profundidades del sepulcro» éste y «el umbral de la tumba» aquél, de lo que Durtal infiere que el primero procede de los muertos y el segundo de aquellos vivos que los entierran; «and the dead man weeps, but takes courage a little, when those that bury him despair» (12). El término «grandiose spaciousness» (*ibid.*) que emplea sirve, a su vez, para ofrecernos una visión de esa perpetuidad, la amplitud de su secuencia, la nota invariable que imprime eternidad en la psique del oyente. Esa dimensión cuasi impresionista²⁹ aparece constantemente al describirnos el acompañamiento grave del órgano (sus «profundidades que parecen haber descendido hacia sí mismas»), ofreciendo cierto grado de fatiga que reside entre ese «De profundis ad te clamavi Do —» y sus últimas sílabas «— mine», que caen «como una gota pesada» (2-3), siguiendo en suspense cuando el coro infantil parece al borde de la rotura, «but instead of separating, and falling to the ground, there to be crushed out like a drop, it seemed to gather itself together with a supreme effort» (*ibid.*), ascendiendo su lamento angustiado y desencarnado, desnudo y desde el alma, hacia el cielo, «en lágrimas frente a Dios». Durtal describe esa experiencia cerrando los ojos como una anónima masa que parte de la horizontalidad primero, levantándose poco a poco para terminar completamente erecta, temblando en lágrimas antes de su derrumbamiento (o conmoción) final. A

²⁹ La elección del término no es del todo caprichosa: Huysmans no sólo es distinguido crítico pictórico, también se acoge a las teorías bodelerianas sobre tonos y matices recogidos en el capítulo «De la couleur» (*Salon de 1846*) y a los apuntes cromáticos de E. Chevreul, de importante repercusión entre los impresionistas como tiene a bien destacar Herrero (2023: 132). Los ecos de la teoría kantiana (puesta de relieve aquí en boca de Adorno) insertos en la escuela impresionista darían para un estudio aparte.

colación de todo ello nos resulta singularmente ilustrativo y respetuoso terminar citando el hermoso ejemplo de *La Cathédrale* que sigue:

Al gesto del obispo bendiciendo la calle, Lázaros desconocidos surgieron, muertos olvidados resucitaron. ¡Su Grandeza multiplicaba el milagro de Cristo! Ancianos apagados, puestos en butacas, sobre el umbral de las puertas o sobre el borde de las ventanas, se reanimaban por un segundo y volvían a hallar la fuerza de santiguarse. Gentes a las que creían enterradas desde hacía años lograban casi sonreír. Ojos embobados de niños muy antiguos contemplaban la cruz violeta que dibujaba la mano enguantada del prelado, en el aire. La necrópolis que era Chartres se transformaba en una casa de maternidad; en el exceso de su alegría, la ciudad volvía a su infancia. (1961: 192)

6. EPÍLOGO: DESDE EL OBLATO

Busco nuevos perfumes, flores más espléndidas, placeres aún no experimentados.
—J.K. Huysmans, *A contrapelo*

Sorprenderá al lector la elección de nuestro epígrafe para dar por concluida nuestra singladura hacia lo sublime; nada más premeditado que ello por la propia circularidad en lo esencial que ésta presenta más allá de las especificidades. El desasosiego que evocan las últimas páginas de la tetralogía de Durtal esconde, a su vez, su reverso amable que accionaría la tensión que catapultaba su fraseología hacia lo bello: si se nos permite relacionar el desarrollo cíclico *huysmaniano* con ese Sísifo que invoca Camus podemos leer la búsqueda constante ya no desde la tragedia de su imposibilidad o inconcreción total como por la tensión perpetua de su propósito. En un mundo sin dioses, el artista —el contemplador, el esteta, el bibliófilo— es Dios: a la dura aceptación de dicha premisa debe seguir, consecuentemente, la derrota o la victoria de su trascendencia. Sísifo, habiendo trascendido ese reduccionismo maniqueo basculante, entre la felicidad de su empresa por completar y la tristeza de verla frustrada, encarna el mito del progreso en tanto que está en ese continuo ejercicio del que extrae su potencia y fuerza. Del mismo modo que el actor encarna la mayor intensidad de vida vivida al ser capaz de emular gestas gloriosas y atemporales bajo el manto de su limitación físico-temporal, el espíritu sintiente embargado por aquella melancolía que Kant llama *Schwermut* aspira a su propio desbordamiento mediante el accionado de estímulos hacia lo sublime, debidamente compendiados y examinados por el momento.

Como apenas esbozábamos en nuestra introducción, parece relevante a nuestro estudio —así como aproximativo y meramente especulativo— la cuestión de las preposiciones locativas en los títulos previos a *La Cathédrale* y *L'Oblat*; podemos considerar, con esa misma fe que tiñe ambas novelas, que la primera de éstas enarbola ese determinante determinado en la consecución triunfal de su propósito: *La Cathédrale* simboliza esa certeza en la victoria del espíritu sobre la carne tan ansiado por los antihéroes *huysmanianos* que precedieron a Durtal. En amarga contrapartida, *L'Oblat* marcaría la concreción y estasis del fracaso, de la inevitable caída del hombre que sigue a su condición edénica al hallar esa paz relativa que su propia ascendente melancólica jamás puede dar por definitiva. Si insertamos la novela en su contexto histórico —ejercicio imprescindible en este caso que nos ocupa—, la persecución de órdenes religiosas y descristianización en Francia que comprometería ese último reducto de descanso, esa posibilidad de una isla para el autor, actúa de detonante en su remoción

última, ese coletazo final con que el autor dejaría abierta la cuestión, a saber, más relevante de su corpus entero. Como Erickson observa, Durtal vive en un limbo que se materializa en el vértigo de su alma cada vez que un sueño llega a su compleción, con el consiguiente despertar a la realidad de la vulgaridad de su tiempo. Observemos de cerca:

The experiment is over; Val-des-Saints is dead; I assisted at the interment of the monastery, and even played the part of sexton in helping to dig the grave of its Office. This is the sum-total of my doings as an oblate, and I am no longer one, for I have been torn away from my cloister. Still, it must be confessed that life is strange. Providence ordained that I should pass two years here, and then sends me back to Paris, no better than I was before. Why? I do not know, but one day, no doubt, I shall. But I can't help thinking that there has been a hitch somewhere, to make me get out at an intermediate station instead of going right through to the terminus. Perhaps I was too presumptuous. (1996: 302)

Durtal habla de bancarrota derivada de la paciencia agotada de Dios: bancarrota en ciencias materiales, en educación seminarística, bancarrota de las Órdenes. Llega a identificarse con los anarquistas y concluye que tal vez lo preferible sería el colapso completo de toda supraestructura para poder edificar de nuevo. Y, sin embargo, es imposible pensar en ello en un tono desafectado que deje de lado esos designios divinos y su papel en ellos: «it is dreadful to think that God may leave us to stew in our own juice and will only intervene when we are thoroughly cooked» (286). Después de haberse puesto a prueba en materia de fidelidad y aristocracia espiritual, la resaca más cruel revela una falibilidad no disimilar a la de sus contemporáneos, tras haber pasado por el tamizado de la fusión a partir del rechazo de los impulsos egóticos: «if only we were like the gold in the furnace of which the Bible speaks! But we are rather like the tinned kitchen saucepan; and the fire melts away our brilliance instead of refining us» (*ibid.*). En un pasaje descorazonador como el que sigue, Huysmans-Durtal nos ofrece una visión efrástica de decadencia y corrosión que impide el avance al individuo distinguido que, sin embargo, sigue siendo esclavo de la molición e intercambiabilidad de su tiempo, cuando los restos de Ligugé epitomizan la corruptibilidad de lo iconográfico en el plano material:

Here was all the refuse of years. The Cellarer had a mania for keeping everything, and in this den he had deposited all sorts of broken and worn-out articles. Broken campbeds, damaged or leaky cans, tins, lamps, stools, cracked saucepans, tables amputated of several legs, and even decapitated statues of saints, all lay there higgledy-piggledy under a layer of dust, a happy hunting-ground for rats.

Father Paton caught hold of a chair by its sole remaining leg, whereupon there was a roar and a crash, a sound of broken glass and of old iron in pain, and they were all smothered in a cloud of blinding dust. This was enough to discourage them from further enterprise. (296)

Volviendo al modelo alquímico, Ziegler nos recuerda que la corrupción posiciona la carne en el punto inferior de la retorta, donde se descompone con la brea y putridéz del vicio o donde queda desintegrada por el sufrimiento hasta quedar evaporada hacia la santidad (2010: 269). Podemos leerlo desde una multiplicidad de términos o perspectivas que apenas hemos esbozado, véase la cuestión fóbica-siniestra como trasfondo de lo sublime o la experiencia dionisiaca que propone Nietzsche como condición para dicha evaporación; dolorosa, también, en tanto que la disolución del velo de Maya nos obliga a rechazar ese fantasma de la costumbre. El arte como metal conductor de ese *sufrimiento rectificador* es defendido como tal por Huysmans, cuando el medievo se revela como caldo de cultivo para un misticismo litúrgico que confía en la creación artística como su principal auxiliar, «favourite daughter of the Church» (1996: 237) que trae a las masas el fuego de su entusiasmo, haciéndola postrar en el jolgorio de su plegaria o en el llanto del Calvario. Esa labor propagandística, si se quiere, ha quedado nulificada con el embrutecimiento de la contemporaneidad que vive Huysmans: el arte verdaderamente genuino, como tal, decrece en genialidad en relación directa. Durtal hace suyo el objetivo y hasta parece hacer prosélitos: «[r]eligious art, dead though it be, can be revived; and if Benedictine oblates have a mission, it is to create it anew and bring it to a high level» (238). La cuestión sublimadora del arte es indisociable del martirio que sufre el artista, ese Zaratustra incomprendido que vive en la marginalia de su época. Ziegler habla de Huysmans desde la lumbre del *escritor martirizado* que migra su espíritu a la audiencia que lo lee; en una imitación de Lidwina y Cristo, muere viviendo en su texto a la vez que renace en quienes alimenta (2010: 274). Si seguimos aceptando la compleción de su trabajo alquímico —ese *rubedo* que ya hemos desechado en la bibliografía editada, firmada e impresa—, no nos queda otra que imaginarla efectiva a partir de la liberación de su cuerpo a través del sufrimiento, en la transmutación de la Idea en quienes comen de su arte sacramental. Partiendo de las ruinas del oblato, el Verbo planeó libre. Habiendo diagnosticado la enfermedad en el pesimismo de Schopenhauer para acudir al hospital de las almas, la tragedia del regreso a la circularidad gris y pedestre de *À vau-l'eau* no sería tal: el paisaje podría ser el mismo pero el camino emprendido revivificaría el todo. Sirva el magnífico cierre de *L'Oblat* de broche a nuestro estudio:

Instead of a quiet house all to myself I shall find some domino-box of a poky flat with threats to my peace both above and below; with hysterical women thumping the piano; or noisy children dragging the furniture about in the afternoon, and at night howling with not a soul in the house brave enough to wring their necks. In summer it will be a

sort of stuffy hothouse; in winter, instead of my blazing pine-cones on the hearth, I shall watch through a mica aperture an evil-smelling fire imprisoned in an iron stove. If I want views, there will be a landscape of chimneys to admire. Bah I know them of old, those forests of sheet-iron stove-pipes, growing on the zinc roofs, against a grey background of mist! I suppose I shall get used to it in time and drop into the current again. And then — and then — there is much to atone for. If Divine chastisement is prepared for us, let us get our backs ready and show that at least we have the virtue of willingness. In the spiritual life we have not always the luck of the man who marries a washerwoman, or a midwife, who does all the work, while the husband can afford to look on and twiddle his thumbs! O, Dear Lord, grant that we may not barter our souls thus; grant that we may forget self once and for all. Grant that we may live, no matter where, so long as it be far from ourselves, and close unto Thee! (1996: 304-304)

7. BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, Joseph. (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor Distribuciones.
- ADORNO, Theodor. (2013): *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- AUERBACH, Erich. (1998): *Figura*. Madrid: Trotta.
- BURKE, Edmund. (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- CAMUS, Albert. (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- CASTELLÓ-JOUBERT, V. (2008): «La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans», en *Boletín de estética* (5).
- ERICKSON, John D. (1970): «Huysmans' *Là-Bas*: A Metaphor of Search», en *The French Review*, vol. 43 (3), 418-425.
- HALL, Manley. (1977): *The Secret Teachings of All Ages*. Los Ángeles: The Philosophical Research Association.
- HUYSMANS, Joris-Karl. (1920): *En route*. Nueva York: E.P. Dutton & Company.
- (1922): *En ménage*. París: Fasquelle.
- (1975): *Certains*. París: UGE.
- (1961): *La Catedral*. Madrid: Escelicer.
- (1977): *En rada*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia.
- (1996): *The Oblate of St. Benedict*. Sawtry: Dedalus.
- (1986): *Allá lejos*. Barcelona: Bruguera.
- (2010): *A la deriva*. Madrid: A. Machado Libros.
- (2011): *Marthe, historia de una fulana*. Barcelona: Sd·edicions
- (2021): *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

- KANT, Immanuel. (1919): *Lo bello y lo sublime: Ensayo de estética y moral*. Madrid: Calpe.
- (1961): *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- LONGINO. (2014): *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2023): *El origen de la tragedia*. Barcelona: Austral.
- TRÍAS, Eugenio. (2011): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- ZIEGLER, Robert E. (1993): «From Prostitution to Prayer: The Writer and His Public in J.-K Huysmans», en *The French Review*, vol. 67 (1), 37-46.
- (1999): «The Holy Sepulcher and the Resurrected Text in Huysmans's *Là-bas*», en *French Forum*, vol. 24 (1), 33-45.
- (2010): «The Bed and the Book: J.-K. Huysmans' Crucibles of Suffering», en *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38 (3/4), 264-275.