

DE LA CIUDAD A LA HABITACIÓN: PASAJES DE J-K. HUYSMANS

[FROM THE CITY TO THE ROOM: J-K HUYSMANS' LANDSCAPES]

MACARENA GARCÍA^o

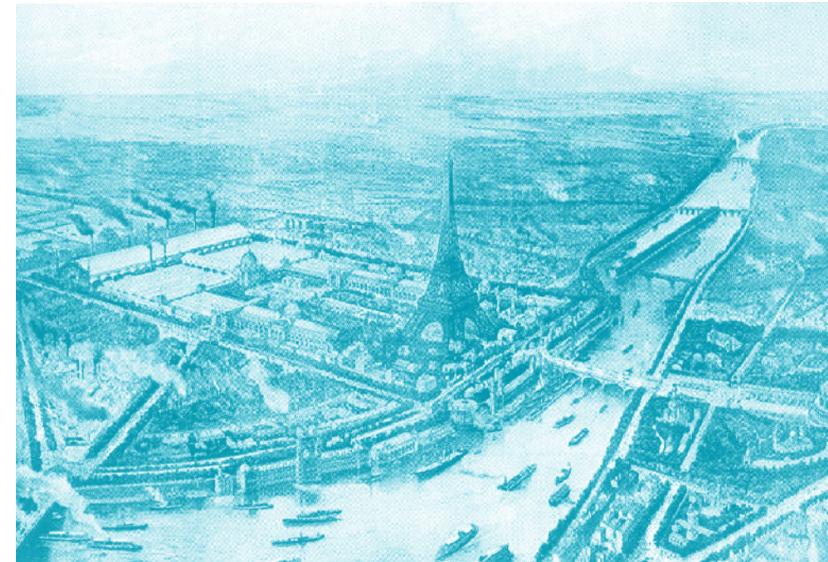
^o
Macarena García
Académica Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Viña del Mar, Chile

Resumen: El presente ensayo ofrece una lectura de la obra de J-K. Huysmans (1848-1907), particularmente de la experiencia de la ciudad moderna en tres de sus libros: *Croquis parisiens*, un conjunto de breves crónicas publicadas en 1881, que centran la mirada en pequeños cuadros, rincones empobrecidos y tipos miserables de París; la novela *À vau- l'eau*, publicada en 1882, y la más conocida: *À Rebours* (1884), emblema de la literatura decadentista de fines del siglo XIX. Tomando como contrapunto algunos tópicos y problemas estéticos que aparecen en la obra de Baudelaire —considerado por Walter Benjamin el primero en experimentar poéticamente las transformaciones urbanas que trajo consigo la Modernidad—, se busca elucidar la significación que en Huysmans adquiere la contraposición entre la ciudad, como experiencia del afuera, y la habitación, como experiencia del adentro, de un repliegue hacia el interior.

Palabras clave: París, Modernidad, interior, exterior.

Abstract: *This essay gives a reading of J-K Huysmans' works (1848-1907), particularly of the modern city experience in three of Huysmans' books: Croquis parisiens, a set of short chronicles published in 1881 focusing on small pictures, impoverished spaces and miserable people from Paris. The novel À vau-l'eau published in 1882 and the most remarkable, À Rebours (1884), symbol of the decaying literature by the late XIX century. By taking as a counterpoint some aesthetic topics and issues present in Baudelaire's works -considered by Walter Benjamin the first writer who poetically experienced the urban transformations produced by Modernity- intending to elucidate the significance Huysmans gives to the contraposition between city, as the experience of the exterior, and dwelling, as the experience of the interior, of an internal retreat.*

Keywords: Paris, Modernity, interior, exterior.



Vista de París, 1889.

La mirada que Joris-Karl Huysmans dirigió al París de fines del siglo XIX es la mirada de un decadentista en una época decadente, de un hombre que conserva, de cara a su tiempo, una incurable nostalgia hacia los bellos sueños de sus antepasados y que juzga, con una mirada lúcida, la miseria irremediable que se avecina.

Esa mirada se refleja muy agudamente en sus escritos sobre arte, caracterizados por una inigualable perspicacia a la hora de criticar la falta de gusto estético que invadiera la ciudad de entonces. Con ocasión de la inauguración de la Exposición Universal de 1889 en París, acusó a los arquitectos de levantar “monumentos estrafalarios cuyas partes, tomadas prestadas a todas las edades, constituyen, en su conjunto, las más serviles parodias que se puedan ver” (Huysmans, 2002, p. 217), calificando la contrucción de la Torre Eiffel como el punto cúlmine de la *prostitución utilitarista* y la aberración estética que trajo consigo

la nueva ideología, una que únicamente celebraba “el final de todos los oficios” y “el servicio divino de la alta Banca”, invitando a todos sus fieles a las “misas de la finanza, a las vísperas de la especulación, a las fiestas litúrgicas del Capital” (p. 221).

Esta ciudad que se transforma a la velocidad de la industria, “más deprisa que el corazón del hombre”, como escribió Baudelaire, y cuyas formas de habitabilidad pensó Walter Benjamin (2011) a partir de la arquitectura de los pasajes, sirve de trasfondo a cada una de las novelas de Huysmans, configurando un tipo de mirada que puede clasificarse en tres momentos: un primer conjunto que adhiere a pies juntillas a las premisas de la novela naturalista promovida por Émile Zola (1972), para quien el medio social modifica sin cesar los fenómenos en una interacción dinámica entre el hombre y su medioambiente; un segundo conjunto que desvía el camino de la escuela naturalista y que hace de la experiencia de la ciudad

moderna el lugar desde donde arrancan las peripecias subjetivas, imposibilitada ya cualquier forma de relación dinámica entre el individuo y su entorno; un tercer conjunto, finalmente, en el que Huysmans incursiona en un extraño demonismo, para terminar componiendo cantos cristianos de dudosa calidad.

En lo que sigue, me detengo especialmente en el segundo conjunto mencionado, que se compone de textos como *Croquis Parisiens*, de 1881, un conjunto de crónicas urbanas publicadas originalmente en periódicos de la época; la novela *À vau-l'eau*, de 1882, y la novela *À Rebours*, publicada en 1884 y considerada su obra maestra.

En *Croquis Parisiens* la mirada se posa en *tipos de París* como el panadero, el peluquero o el castañero; en algunos rincones, restaurantes populares, por ejemplo, así como también en cabarets y teatros locales donde se despliega lo mejor y lo peor del arte. En todos los casos, el paisaje despierta en quien observa extrañas reminiscencias —“Y de repente me encuentro pensando en el gran puerto de Amberes donde, entre un alboroto parecido, se oye el *all right* de los marinos ingleses que se hacen a la mar” — (Huysmans, 2010, p. 66), produciendo un goce ambivalente que oscila entre la fascinación y el espanto: “Lo verdaderamente admirable y único, es la impronta callejera de este teatro. Resulta feo a la vez que soberbio, es de gusto ultrajante y a la vez exquisito” (p. 70). Se trata de una mirada similar a la que describe Baudelaire (2001) en *El pintor de la vida moderna* en relación con los croquis de costumbres de Constantine Guys, esto es, la mirada del paseante y filósofo a la vez, dibujante de todo cuanto en la ciudad acontece de manera fugaz, pero capaz de captar en ella lo que permanece eterno; una mirada indisoluble de la idea de multitud que expresamente celebró Baudelaire al declarar el gozo de la muchedumbre como el verdadero arte del *flâneur*, de aquel que experimenta, al introducirse en la masa, una suerte de ebriedad acompañada de fantasías tan peculiares como complacerse al ver pasar

a un transeúnte cualquiera y reconocer en su aspecto el fondo de su alma (Benjamin, 2011), pero que sin embargo enfrenta, tantas veces, la caída de su semblante, dejando relucir de manera oscilante la angustia que tan bien oculta tras su insignia. Así en más de una ocasión el cronista de estos *Croquis* sucumbe a un deseo de alejarse de la ciudad o de encontrar en ella los rincones más apacibles, anhelando una conciliación, aunque sea mínima, para el desajuste entre la fantasía y la realidad. Apenas encubierta, su voz revela una dimensión aberrante del París que lo rodea, manifiesta en la sensación de aislamiento y precariedad a la que queda sometido el artista en un medio que restringe todo recurso a la fantasía, toda posibilidad, incluso, de huida; acaba el paseante evocando la tristeza del retorno a la ciudad, a la pestilencia de sus calles, a “la desazón espiritual del alojamiento frío por la ausencia, la dificultad de centrarse sobre sí mismo en los días que siguen, de sustraerse a la insufrible distracción de la cháchara eyaculada por una muchedumbre a la que no hay forma de callar” (p. 122).

Esa “desazón espiritual” va a constituirse como el *pathos* esencial de la novela que le sigue, *À vau-l'eau* (*Aguas Abajo*), que narra la tragedia de un funcionario público que vegeta en un mundo donde todo le decepciona y cuya única salida cree poder encontrar en la reclusión en su propio cuarto.

Se trata de un soltero, Monsieur Folantin, al que nadie espera en casa y que por lo mismo se ve en la necesidad de buscar en la ciudad, noche tras noche, un lugar donde comer. La novela entera huele a comida: se inicia con la voz de un camarero que recomienda al protagonista el queso roquefort de la casa, que resulta al cabo una decepción, y el olor de “esa especie de espuma blanquecina con pespuntos violáceos” (Huysmans, 2010, p. 15) permanece flotando en el aire, símbolo acaso de un estado anímico que va del dolor de la soledad al aburrimiento y del desinterés por antiguos goces experimentados a una sensación de asco, asco por la comida, pero sobre todo, asco por la compañía que le brinda la ciudad, transformada en un “Chicago siniestro”, tras la invasión de cervecerías y cafés en reemplazo de los antiguos centros, los anticuarios y el comercio de verdadera calidad:

Realmente la comida y el vino resultaban miserables, pero aún más miserable que ambos era la compañía que le daba al diente; los sirvientes que servían los platos eran escuálidos, y las flacas mujeres ostentaban acusadas y secas facciones y una mirada hostil (p. 38).

De esta clase de melancolía, y a propósito del señor Folantin, Yves Hersant (2005) ha

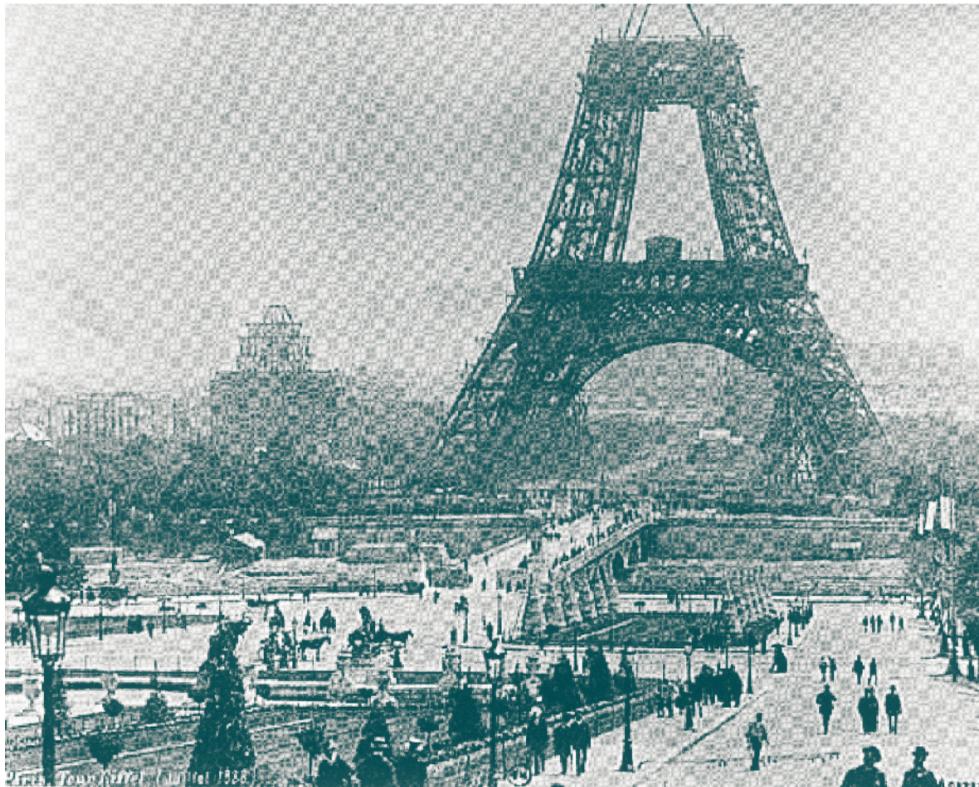


Passage Choiseul en París, foto de 1908.

resaltado su carácter “visceral” (p. 403), en sintonía con *La náusea* que décadas después escribió Jean Paul Sartre, así como con la figura del *spleen* baudeleriano, versión urbana de una disposición anímica ligada indisolublemente a las condiciones de la vida moderna, que de acuerdo con Benjamin (2012) se expresa esencialmente en la experiencia de un tiempo cosificado, que carece de memoria y cuya percepción se encuentra dolorosamente aguzada. En *À vau-l'eau*, en efecto, la experiencia cotidiana se expone, en su desnudez, como pura repetición: presa de una tristeza que “ni al día siguiente, ni al otro se disipó”, e incapaz de reaccionar contra el cielo lluvioso que le aplastaba, Mr. Folantin “iba a la oficina, la abandonaba, comía y se iba a la cama a las nueve, para retomar, al día siguiente, una rutina semejante” (Huysmans, 2010, p. 25). Hasta que llega el momento en que el personaje se decide a revertir la situación y recluirse en su habitación, transformar su propio cuarto en un lugar gozoso, pero sobre todo autosuficiente, propicio para la satisfacción de todas sus necesidades, tanto físicas como espirituales; consigue por ejemplo que alguien pueda llevarle el alimento, adquiere la música necesaria para esperar que caiga la noche, decora, compra cortinas nuevas,

tapices, en fin, todo lo necesario para pasar directo de la oficina a la habitación y prescindir así de todo contacto con la ciudad. Sin embargo, como es de esperar, Monsieur Folantin fracasa en su cometido: retirado en su habitación, siente el peso de la soledad, disipándose poco a poco el goce de la música, por ejemplo, que antaño le deparara sensaciones que ahora confiesa perdidas; peor aún, lo que falla es una cuestión práctica: la comida que debe llegar no llega, y si lo hace llega estropeada, retornando de esa manera el afuera, nuevamente, la sensación nauseabunda de la que huyó. Intenta solucionarlo procurándose él mismo frugales cenas a base de huevo duro con sal, pero al poco tiempo su cuerpo, tan lamentablemente alimentado, acaba pregonando de hambre. La única conclusión posible para una historia como esta acaba siendo la revelación de un pesimismo profundo:

Comprendió [Folantin] la inutilidad de los cambios de ruta, la esterilidad de todo ímpetu o esfuerzo. Era preciso abandonarse aguas abajo. Llevaba razón Schopenhauer —se dijo—; como un péndulo, la vida del hombre oscila entre el dolor y el hastío. De modo que no vale la pena que se intente acelerar o retrasar la marcha; solo cabe cruzarse de brazos e intentar dormir (p. 57).



Construcción de la Torre Eiffel, julio de 1888.

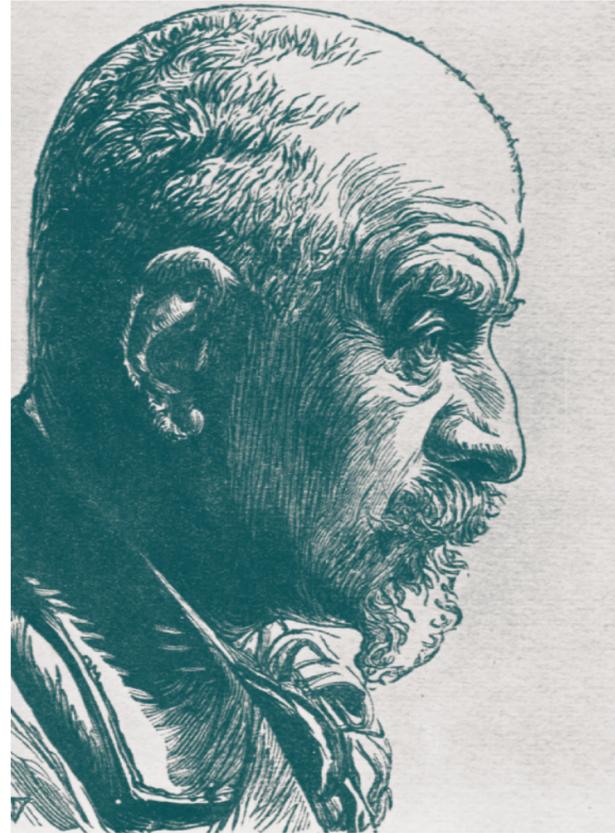
La novela *À Rebours*, que consagra al artista en su medio, hace de esa visión schopenhaueriana del mundo un punto de partida. Es la historia del conde Floressas Des Esseintes, último eslabón de una noble familia en decadencia y cuya relación con el mundo de “afuera” no es otra que el más decidido rechazo:

Su desprecio por la humanidad en general fue en aumento —dice un párrafo inicial—, llegando finalmente a la conclusión de que el mundo está poblado en su mayor parte por imbéciles y por bribones; estableciendo también de forma clara que no había abrigar esperanza alguna de encontrar en el prójimo aspiraciones y aversiones semejantes a las propias, así como tampoco existía ninguna posibilidad de encontrar un espíritu fraternal que, al igual que él, se complaciera en una vida de asidua decadencia. (Huysmans, 1980, p. 42-43).

Des Esseintes, que significa “hombre de la casa” en holandés, retoma el proyecto de Mr. Folantin de internarse en un espacio interior y cerrar de manera definitiva ventanas y puertas a la realidad exterior, solo que esta vez el personaje dispone de una inmensa fortuna invertida toda en la compra de una mansión en las afueras de

París, en la contratación de servidumbre suficiente para mantenerla y en acicalarla a su manera, llevando al paroxismo la adición decimonónica por los interiores, que concebía la vivienda, decía Benjamin (2012), como un verdadero estuche en el que el ser humano se insertaba, encastrado junto a sus instrumentos como en una aterciopelada caja de compás. Los capítulos se vuelcan de lleno a describir uno a uno los cortinajes que escoge, los tapices, los cuadros de Gustave Moreau y Odilon Redon, entre otros de los artistas contemporáneos más apreciados por Huysmans; asimismo, los perfumes que lo deleitarán, la piedras preciosas, las flores, las luces, los licores que degustará, los muebles, de acuerdo con una sofisticada combinación de sobriedad y voluptuosidad: toda una verdadera filosofía de la decoración como la que había descrito Edgar Allan Poe en su *Filosofy of Furniture* como la gran especialidad del mundo inglés. Nada de vidrios ni de espejos, nada resplandeciente, como sugería Poe:¹ todo debía ser puesto, exclusivamente, al servicio de la imaginación.

En este verdadero paraíso artificial hay espacio, además, para la más erudita colección de vestigios de la cultura. Huysmans dedica capítulos enteros a la literatura



△ Aguafuerte de Forain y Raffaelli para edición de *Croquis parisiens* (París, Vaton, 1880).

△△ Aguafuerte de Forain y Raffaelli para edición de *Croquis parisiens* (París, Vaton, 1880).

▷ Retrato de Joris Karl Huysmans. Extraído de *Pages choisies* J. K. Huysmans; introducción de Lucien Descaves (Dent, Dutton in París, New York, 1913).

▷▷ Des Esseintes, Litografía de Odilon Redon para edición de *À Rebours*, 1888 s/d.

Macarena García Moggia Becaria del Doctorado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Magíster en Estudios Comparados en Arte, Literatura y Pensamiento Contemporáneo por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Ha impartido cursos de Arte y Psicoanálisis en las universidades Andrés Bello, Alberto Hurtado y Católica de Valparaíso. Ha sido becaria del Fondo del Libro (2009) y de Conicyt (2011-2013). Actualmente se desempeña como profesora de Taller de Teoría en la Escuela de Arte de la Universidad Arcis y como investigadora del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Macarena García Moggia Master's degree in *Compared Studies in Art, Literature and Contemporary Thinking at the Pompeu Fabra University, Barcelona, Spain*. She is currently studying a *Doctorate in Philosophy with a minor in Aesthetics and Theory of Art at the University of Chile*. *García Moggia has taken courses of Art and Psychoanalysis at the universities Andrés Bello, Alberto Hurtado and Catholic from Valparaíso*. She has been awarded *Fund of the Book (2009) and Conicyt (2011-2013) scholarships*. She heads the magazine *Itsmo, Literature and Psychoanalysis*. Currently, she works as a professor for the *Workshop of Theory at the School of Art of Arcis University* and as an associate researcher at the *Central Seminary of Research at the Pontifical Catholic University of Valparaíso*.

romana y el *Satiricón*, consciente del vínculo que podía establecerse entre la decadencia del mundo latino y su propia época; a la literatura mística y sus más grandes exponentes, y a la literatura contemporánea: Verlaine y Flaubert, por ejemplo, de cuya novela *Bouvard et Pécuchet* toma posiblemente el estilo acumulativo de estas páginas; pero sobre todo Baudelaire y Mallarmé, autor este último de la famosa y hermética *Prose pour Des Esseintes*, escrita dos años después de publicada la novela en homenaje a la profunda y refinada sensibilidad estética de este conde de la decadencia. Baudelaire, a quien describe como el poeta que sondeó en las llagas causadas por la saciedad y el desprecio de las almas en ruina, “a las que el presente tortura, el pasado repugna y el futuro asusta y desespera” (Huysmans, 1980, p. 177), es nuevamente una pieza clave: Des Esseintes se identifica plenamente con la figura del *dandy*, aquel hombre rico, ocioso e incluso hastiado cuya principal ocupación es organizar la belleza a su alrededor y que hace del culto a sí mismo y a sus ideas una apuesta estoica, transformando en el acto

todo estado natural de las cosas, incluido el tiempo presente, en un mundo puramente artificial con pretensiones de absoluto (Baudelaire, 2001).

Ante un porvenir que se ve envuelto en basura, la salida no puede ser sino un retorno al pasado, una oportunidad para la bizarrería y la delicuescencia en los estilos, para el refinamiento de la lengua y de todos los saberes fuertes que se necesitan en el palacio de un aburrido.

Des Essaintes, en ese sentido, representa menos un síntoma de su época, como es el caso de Monsieur Folantin, que una transfiguración de la misma en la ostentación y el gusto por lo decadente, en la creación paciente y laboriosa de una estética a partir de todo aquello que en el presente se va a pique.

Las tres obras revisadas sondean en los caminos que encuentra el individuo, en la Modernidad, para rehabilitar una clase de experiencia interior que lo proteja de los dolores y frustraciones morales de la *objetividad*

allá afuera, expulsado de una ciudad que se somete, aparentemente complacida, a los imperativos de la nueva ideología del progreso. De esa búsqueda de interioridad, como experiencia ilimitada, perfecta, absoluta, la habitación de Des Esseintes funciona como alegoría: de un pasaje al interior, como contraparte de la decadencia de la ciudad en el exterior; de un intento de traspasar el presente y renacer en los valores de antaño; de una transformación, finalmente, de la experiencia de la temporalidad urbana en una experiencia *sagrada*, conducente a los pies de la cruz².

Habrà que tener presente, no obstante, que la historia de esa habitación es finalmente la historia de un fracaso: como en *La chambre double* de Baudelaire, llega el momento en que el tiempo retorna, amenazante, y el conde se ve forzado a volver a la ciudad que odia porque está enfermo y peligra de muerte. Sucumbe ante el peso de la neurosis del mismo modo en que lo hace la tortuga recamada en oro y piedras preciosas que adquirió para deleitarse al verla deslizarse

sobre la alfombra que decoraba su salón, y, desmoronada ya toda esperanza de encontrar la redención en la soledad, termina clamando al cielo piedad.

En esa línea, postulo que una novela como *À Rebours*, que aparece como la consumación de lo que en obras anteriores venía macerándose, representa una puesta en crisis de un tipo de experiencia muy propiamente decimonónica, que establece una separación radical entre la ciudad y la habitación, esto es, entre la vida interior —conocida, limitada, burguesa— y la realidad exterior, con su caos y dinamismo y su velocidad de percepción más o menos vertiginosa.

Una justificación estética y revolucionaria de esa crisis podrá encontrarse algunos años más tarde en el proyecto surrealista, que concibió “la realidad interior y la realidad exterior como dos elementos potencialmente convergentes, en proceso de convertirse en uno solo” (Breton, 2013, p. 14).

NOTAS AL PIE

1. Mario Praz reparó en este vínculo en *La filosofía dell'arredamento*: “En esta pieza de Poe, la secreta recámara interna de los sueños del poeta, está ya, *in nuce*, el departamento de Des Esseintes, el exangüe Usher francés que Huysmans nos presenta en *À Rebours*”. Citado en Chiuminatto, P. & Alberdi, B. (2012). *La habitación ideal*. Santiago: Orjikh, p. 67.
2. De acuerdo con Barney d'Aureville, “En *À Rebours*, Huysmans hace una nosografía de una sociedad podrida de materialismo, para conducirnos a los pies de la cruz”. Citado en Brunel, P. (1985). *La légende des fins de siècle*. En Huysmans. París: Éds. de l'Herne, p. 15.

REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (2001). *El pintor de la vida moderna* (trad. Alfonso Iommi y Bruno Cuneo). *Pensar y Poetizar*, (1), 49-86.
- Benjamin, W. (2011). *París, Capitale du XIX siècle*. París: Allia.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Breton, A. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Casimiro.
- Hersant, Y. (2005). *Mélancolies. De l'antiquité au XX siècle*. París: Robert Laffonts.
- Huysmans, J.-K. (1980). *Contra Natura*. Barcelona: Tusquets.
- Huysmans, J.-K. (2002). *El arte moderno / Algunos*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Huysmans, J.-K. (2010). *Agua grises*. Madrid: Cuatro ediciones. Zola, E. (1972). La novela experimental. En *El Naturalismo*. Barcelona: Península.