

Los Croquis parisiens como primera formulación de algunas obsesiones de Huysmans

FRANCISCO DOMÍNGUEZ
Universidad de Zaragoza

Résumé:

Nous avons recherché, par l'application de la méthode psychocritique de Charles Mauron, les éléments présents dans les *Croquis parisiens* de Huysmans étant donné que c'était la première formulation de certains «mythes personnels obsessifs», qui trouveraient leur suite dans les romans postérieurs: depuis *En ménage* (1881) jusqu'à *L'oblat* (1903), le dernier roman du cycle de Durtal.

Plusieurs ont été les éléments des *Croquis* que nous avons pu mettre en relation avec la production postérieure de Huysmans, et parmi eux: le célibataire par vocation, personnage principal de ses romans (que ce soit André Jayant, des Esseintes ou Durtal); la sexualité coupable de l'«hétéronyme fictionnel» huysmansien; la présence récurrente de Pierrot et l'anxiété de castration qu'il véhicule; les femmes fatales et/ou fantastiques peuplant l'imaginaire de notre auteur; son puissant et productif onirisme; et, enfin, le recours habituel aux métaphores d'origine liquide. Tous ces éléments sont présents, en germe, dans les *Croquis*, ce qui manifeste, d'emblée, l'importance séminale de ce recueil de nouvelles.

Mots-clé:

Huysmans, *Croquis parisiens*, nouvelles, thèmes en germe, continuité dans la production postérieure, importance séminale.

Abstract:

Through the application of Charles Mauron's psychocritical method, we have searched which elements of Huysmans' *Croquis parisiens* were the first formulation of some "obsessive personal myths", continued in later novels: from *En ménage* (1881) until the last of Durtal's cycle *L'oblat* (1903).

The connections we have found between the elements of these *Croquis* and the posterior work of Huysmans' are: the vocational singleman who has the leading role (André Jayant, des Esseintes or Durtal), the guilty sexuality of Huysmans' "fictional heteronymous", the usual presence of Pierrot and the castration anxiety he produces, the *femmes fatales* and/or fantastic in the imagination of the author, the powerful and productive Huysmans' onirism, and, at last, the common use of metaphors of liquid origin. All of them are present in germ, as a first formulation, in these *Croquis*, what shows the seminal importance of this collection of short stories.

Key-words:

Huysmans, *Croquis parisiens*, short stories, germ of topics, continuity in later works, seminal importance.

“Croquis: esquisse rapide”; así define la edición de 1994 del Petit Robert uno de los términos que da título a la obra de Huysmans que traemos a colación. Porque son rápidos esbozos los que compone el autor de la célebre *A rebours* en torno a situaciones y personajes de la vida parisina.

Publicados en 1886, los *Croquis parisiens* son una obra heterogénea, compuesta de muchos y variados frescos ciudadanos. Algunos de sus fragmentos ya serían compuestos en 1880, pero no verían la luz más que en esa otra fecha. Esta incidencia no dejaría de producir sobre el conjunto de su obra un elemento de ruptura y de desorientación para sus lectores y lectoras. En efecto, teniendo en cuenta su año de composición, estos *Croquis* siguen a la *nouvelle* del mismo año *Sac au dos*, incluida dentro de las zolianas *Soirées de Médan*: en ninguna de las producciones anteriores de Huysmans aparecen con tanta claridad expuestos los elementos compositivos de los *Croquis*.

Esta obra es, por eso mismo, de importancia mayor en el estudio y consideración de toda la producción de Huysmans: son una riquísima cantera de elementos de análisis sobre la estética y el ideario huysmansianos, que aparecen aquí en estado de germen, de cuya funcionalidad literaria dependería su ulterior utilización.

Por otra parte, y desde el punto de vista cronológico, los *Croquis parisiens* se encuadran perfectamente en el naturalismo zoliano en el que Huysmans había entrado mediante su inclusión en la obra colectiva antes mencionada. Pero no sólo por eso: su carácter fragmentario se puede plantear como una proyección de la psicología de su autor, retomando de esa manera y en clave metafórica un esquema fetichista. Mediante la descripción de objetos, ambientes y decorados, Huysmans retrata a varios de sus personajes: presentándolos así los reifica, los convierte en objetos. En literatura, como dice David Tacium, el naturalismo tiende al fetichismo; Philippe Hamon sostiene esta aseveración al señalar que el naturalista mantiene “une esthétique du fragment, du morceau, de la tranche de vie, du tableau” (Tacium 1998: 211).

Lo que va interesar a nuestro afán escrutador es la recurrencia en estos *Croquis* de ciertos “mitos personales” de su autor: grupos de imágenes obsesivas, que se repiten por su importancia en la imaginación creadora del autor. Seguimos en esta dinámica al Charles Mauron de obras como *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, quien define los “mitos personales del autor” como “un fantasme persistant qui presse constamment sur la conscience de l'écrivain lorsqu'il s'adonne à son activité créatrice» (Mauron 1966: 35) –similar a lo que Weber llamaba “rasgos estructurales obsesivos”. Gracias a la detección de la recurrencia de esos elementos podremos determinar la importancia de los *Croquis parisiens* en el conjunto de la obra huysmansiana, como generadores de metáforas obsesivas propias del autor.

Nuestro enfoque va a ser, con ello, de tipo doble: temático por un lado, psicoanalítico por el otro (Mauron llamaba a su método “psychocritique”).

1. El soltero vocacional

El “Poème en prose des viandes cuites au four” (en “Fantaisies et petits coins») parece una teorización sobre la búsqueda del restaurante ya no bueno, sino simplemente decente por parte del soltero vocacional protagonista de Huysmans. Esa cantina debe ser ni demasiado cara ni demasiado sucia. Una vez encontrado el lugar ideal, hay que explotarlo hasta que el asco vuelva a instalarse de nuevo en la conciencia del cliente. En ese lapso, el soltero buscará la rutina del hogar en el restaurante: siempre la misma mesa –que a veces aparece ocupada por un desconocido–, la servilleta manchada de vino colgada en una clavija de la pared, el intercambio acostumbrado de frases sin importancia con vecinos de mesa o con el personal, y la misma carta en cuya lectura se enfrasca.

Le célibataire cherche la table où il se place d'habitude dans sa gargote coutumière et il souffre de la voir occupée déjà. Il retire du casier pendu au mur sa serviette tachée de vin, et, après avoir échangé des propos sans intérêt avec les clients voisins, il parcourt l'invariable carte et s'assied, morose, devant le potage que le garçon apporte, en y lavant, tous les soirs, un pouce. (Huysmans 1908: 113)

Los problemas de intendencia típicos del soltero vocacional francés –al que Jean Borie dedicó todo un estudio (Borie 1976)– aparecen con preocupante acuidad en *En ménage* novela que inicia el ciclo del esteta solitario huysmansiano; son reproducidos hasta la saciedad en el personaje de Folantin, el “héroe” de *A vau-l'eau*, y continúan a lo largo del resto de la obra de Huysmans, especialmente del ciclo de Durtal: desde *Là-bas* hasta *L'oblat*, el “heterónimo ficcional” de Huysmans¹ no deja de lamentarse de su mala suerte a la hora de encontrar asistencia para su hogar. Y es que antes que atarse a una esposa, este héroe antiburgués prefiere exponerse a las amarguras de los malos restaurantes o a la falta de cuidado de los conserjes al quitar el polvo a los muebles. Y decimos antiburgués porque el criterio primero de la burguesía no es el dinero, sino la familia y su respetabilidad como institución; o dicho de otra manera: la razón y la reproducción de la especie. Aparte de eso, el soltero en la sociedad decimonónica es considerado como un mal ejemplo, un agente activo de corrupción y de destrucción. Como aseguraba un médico consejero de la época, el soltero,

non content de ne plus remplir son devoir, il cherche souvent des complices, et il tend toujours à corrompre autour de lui; il est, dans la société, une cause incessante de désordres, de malheurs et de dépravation².

1 Designo así al personaje que, bajo rasgos similares, aparece a lo largo de toda la obra de Huysmans: André Jayant en *En ménage*, Folantin en *A vau-l'eau*, des Esseintes en *A rebours*, Jacques Marle en *En rade*, hasta el definitivo Durtal de las ya mencionadas. Huysmans escribiría sobre sí mismo bajo un pseudónimo lo siguiente: “Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est selon moi, le type unique qui tient la corde, dans chacune de ses oeuvres. Cyprien Tibaille, André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent” (Buvik 1989: 23).

2 Dr Tardieu, *Proposition d'un impôt sur le célibat, lettre à Monsieur le Ministre des Finances*, citado por Buvik 1989: 114.

Se convierte, con ello, en un “ennemi des moeurs et de la santé publique, le devient nécessairement aussi de la population”³.

El soltero de Huysmans satisfará su hambre, pues, en esos pobres restaurantes, mientras que la satisfacción de su libido correrá a cargo de las trabajadoras del sexo que llenaban París con sus tentadores cuerpos⁴. Sexualidad, por lo tanto, anti-burguesa, o, por lo menos, contraria a la normas de una familia “decente”. La sexualidad constituirá, por ello mismo, un elemento perturbador en la psicología de los personajes de Huysmans, quienes, aun sintiendo la necesidad de satisfacción del impulso sexual, no dejan de sentirse insatisfechos y defraudados tras el comercio carnal. Una insatisfacción que se convierte en culpabilidad.

2. Sexualidad culpable

Encontramos en la serie “Types de Paris» el relato «L’Ambulante», que pone en escena a una trabajadora del sexo en una vulgar esquina:

Son sourire impudent et douloureux de sa bouche épouvante le vulgaire chaland qui ne demande le bonheur qu’aux baisers réguliers et aux grimaces prévues. (Huysmans 1908: 60)

Un fragmento que recuerda perfectamente otro de *En ménage* en el que André rememora el lecho matrimonial compartido y el repetitivo ritual de las caricias conyugales:

La misère d’un coucher à deux, l’insomnie ou le ronflement d’un autre, les coups de coude et les coups de pied, la fatigue des caresses exigées, l’ennui des baisers prévus! (Huysmans 1975: 27)

Sólo podía expresarse así un héroe en negativo, puesto que el alto rendimiento sexual ha sido siempre uno de los elementos constitutivos del héroe viril clásico. Y es que el aburrimiento es una de las caras que presenta la anotación de la sexualidad en la obra de Huysmans; la otra es la ya anunciada culpabilidad.

El sentimiento de culpabilidad que confiesan tener los personajes de la obra de Huysmans tras las prácticas sexuales es digno de ser tenido en cuenta. En todas las ocasiones en que el heterónimo ficcional mantiene relaciones con alguna mujer le sobreviene una sensación de desamparo que sólo puede provenir de una situación psicológica peculiar. Cabría apuntar la solución a este enigma al sobreinvertimiento de la figura materna, que puede llevar al niño a no desear traicionar el recuerdo de la madre: esto le provocaría un intenso desasosiego; esa misma

3 Según el *Dictionnaire des Sciences Médicales* de 1819, citado por Buvik 1989: 117.

4 Balzac comenta en su *Splendeurs et misères des courtisanes* hasta que punto el centro de París se había visto invadido por ejércitos de prostitutas: «cette partie d’un des plus brillants quartiers de Paris conservera longtemps la souillure qu’y ont laissée les monticules produits par les immondices du vieux Paris (...) La prostitution a depuis longtemps établi là son quartier général» (Balzac 1968: 68).

intención le puede empujar a buscar en los hombres satisfacción sexual con el fin de no incurrir en infidelidad. Según la ortodoxia psicoanalítica, muchos homosexuales masculinos pueden encontrar la razón de su tendencia sexual en esta fijación a la madre (Freud 1972a: 1577-1619)⁵. En el caso de los personajes de Huysmans, el intenso malestar tras el sexo parece indicar que la fijación a la madre produce esa convicción de estar traicionando su memoria.

En la serie “*Fantaisies et petits coins*” encontramos un pequeño pasaje en “*Damiens*” en el que se narra una experiencia sexual que sume al amante en una profunda angustia. En el mismo observamos también la sensación de fraude que provoca en el personaje la comisión del acto. Así, se habla de “*cette expiatrice détresse que laissent, une fois commis, les fraudulents forfaits des sens*” (Huysmans 1908: 112). Hallamos un eco perfecto de esta ocurrencia en el “*indéfinissable malaise qui s’accentua aux alanguissements du printemps*” de *En ménage*: a André Jayant, «*loin de l’égayer, ces amours au grand trot, l’affligèrent*» (Huysmans 1975: 157 y 167). Es decir, nada de satisfacción sino un profundo sentimiento de disgusto es lo que deja el comercio carnal al heterónimo huysmansiano. Tan triste es el ánimo en que sume al personaje masculino que se preguntará, algunos años más tarde, en *Là-bas*, si no existe modo alguno “*de sortir de son être, de s’évader de son cloaque*” (Huysmans 1961: 696). Más tarde todavía, ya en *En route*, Durtal se lamenta de “*avoir si longtemps vécu dans ce cloaque*» (Huysmans 1996: 322), de haber satisfecho sus más bajos instintos con una tal Florence cuyo imperio sobre para el aprendiz de novicio es insoslayable; así, exclama Durtal, apesadumbrado: «*quelle honte que d’avoir été rivé à celle-là, quelle dégoûtation que d’avoir satisfait aux abominables exigences de ses vœux*» (Huysmans 1996: 322).

Sin embargo, puede darse que el sentimiento de vergüenza o de aflicción revista un carácter más sensible, más detectable por los sentidos: la sexualidad como generadora de una sensación cercana al dolor. En el el *croquis* titulado “*Cauchemar*” (del apartado “*Paraphrases*”) se pone en escena un sueño (más tarde tendremos oportunidad de hablar del onirismo de Huysmans) en el que una dolorosa y rígida flor, súbitamente, estalla en una especie de polución nocturna. Lo que nos interesa señalar es cómo esa polución provoca una sensación de dolor, “*une douleur immense et toute personnelle émana de cette livide fleur. Il y avait dans l’expression de ses traits, tout à la fois du navrement d’un pierrot usé...*” –incluso miedo; un miedo insoportable que inmovilizaba al soñador: «*une peur irrépressible, intense, vous clouait, haletant, sur la banquette de pierre qui s’étendait, ainsi qu’un quai, le long de cette eau morte*» (Huysmans 1908: 147).

En este pequeño fragmento se dan cita una serie de elementos altamente significativos, que por sí solos podrían explicar su sentido: la presencia de Pierrot y el recurso al topos del agua muerta.

5 Asimismo, Freud 1972b: 1169-1237.

3. Pierrot y la ansiedad de castración

Extraído de la *commedia dell'arte*, Pierrot es una de las figuras fetiche del fin-de-siglo, desde los hermanos Goncourt hasta Jean Lorrain, pasando por una pléyade de escritores menores como Félicien Champsaur, Catulle Mendès, Paul Margueritte, Jean Richepin, Edmond Rostand, Léon Cladel, Jérôme Doucet, Achille Melandri, Albert Fleury, Jules Laforgue... Su relación con el tema que nos ocupa es que su pantomima puede asociarse con un gesto incompleto, inacabado, del que la página en blanco de su escritura se puede considerar como una confesión de su impotencia.

Su presencia es habitual en las novelas anteriores al ciclo religioso de Huysmans. Así, en *Croquis parisiens*, su importancia es notoria en “Les Folies Bergères en 1879”, donde podríamos destacar su identificación con el director de orquesta que “conduit en habit noir et cravate blanche, remuant tranquillement de la musique, ennuyé et comme pris de sommeil” (Huysmans 1908: 14): su corbata blanca sobre fondo negro no representa otra cosa más que la cuerda destinada a su ahorcamiento. Más adelante, en el mismo capítulo, aparecen en escena dos pierrots que simulan prepararse para batirse en duelo. “L’impression produite par l’entrée de ces deux hommes est glaciale et grande” –comenta el narrador. Súbitamente,

après une dernière révolte de la chair qui s’insurge contre le carnage qu’on attend d’elle, une énergie de bêtes acculées leur vient et ils se jettent, affolés, l’un sur l’autre... tombant brusquement, à bout de force, comme des mannequins dont le ressort se casse. (Huysmans 1908: 21)

El gesto incompleto figura aquí en toda su claridad: los personajes se averían como si su mecanismo motor se hubiese estropeado. La impotencia queda puesta de manifiesto.

La presencia de Pierrot en la obra posterior merece un pequeño comentario. En 1881, y en colaboración con Léon Hennique, Huysmans escribiría un texto titulado *Pierrot sceptique*, del que Jean de Palacio señalará que todo ocurre “comme si le sac réceptacle recevait le corps décapité après une décollation métaphorique” (Palacio 1992: 112). Años más tarde, Huysmans volvería a servirse de Pierrot en *Certains* (Huysmans 1972: 79-80), así como en *A rebours* en medio de un pesadilla en la que aparecen unos “immenses et blancs pierrots (qui) faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune” (Huysmans 1978: 139). Ante su visión, el durmiente se pone a llorar desconsoladamente pues cree imposible, tras eso, poder cruzar el umbral de la puerta: “Je serai écrasé, pensait-il” (Huysmans 1978: 139). La presencia de la luna, que envenena el ambiente de presencia femenina –como apunta Bachelard (1942: 123)–, unida al sentimiento de aniquilación del soñador, nos reenvía directamente a esa ansiedad por la pérdida de la propia masculinidad.

La continuada insatisfacción sexual de este personaje múltiple pasa por varias vicisitudes pero siempre viene a incidir en lo mismo: el ansia de que cese el impulso sexual, fuente

de frustraciones, y de que el individuo se libere de su imperio; la castración podría contribuir a desactivar el impulso sexual y, por consiguiente, la insatisfacción a él asociada. El complejo de castración tiene su origen en el complejo de Edipo; por el mismo, el niño debe olvidar que su madre es objeto de deseo, pues la amenaza pesa sobre él en la persona de su padre, de quien cree que le va a arrebatar “eso” que ambos tienen en común e impedir así el robo del cuerpo de la madre. Aun groseramente esbozado, podemos ver en este resumen que la masculinidad se basa, desde sus comienzos, en una amenaza.

Una antinomia interna a la asunción por el hombre de su sexo –se pregunta Lacan–: ¿por qué no debe asumir sus atributos sino a través de una amenaza, incluso bajo el aspecto de una privación? (Lacan 1972: 271)

La psicóloga Karen Horney plantea, sin embargo, que el complejo de castración no está basado únicamente en una amenaza que el padre hace planear sobre el hijo. Ella lo plantea, directamente, como un miedo del niño a la vagina –perfectamente rastreable en los sueños de analizando masculinos. Pero esta ansiedad de castración se manifiesta también en la vida despierta, según afirma ella mediante la explicación de varios casos clínicos (Horney 1986: 156-7). Esta ansiedad de castración, Horney la sitúa en un temor a la frustración de pensar que el pene del niño es demasiado pequeño para la vagina de la madre. Así reacciona con el miedo a su propia insuficiencia, a ser rechazado y puesto en ridículo. “Su miedo original a las mujeres no es –dice Horney–, en absoluto, una ansiedad de castración, sino una reacción ante la amenaza que se plantea a su amor propio” (Horney 1986: 161).

En *Croquis parisiens* se vislumbra esta ansiedad de castración, y ello, de diferentes maneras. La primera podríamos centrarla en la obsesión mutilatoria: personajes que carecen de algún miembro o apéndice prominente. El inconsciente es perfectamente capaz de operar un desplazamiento de la cosa mutilada sobre lo que realmente le interesa. El abanico es amplio, siendo numerosas las muestras de mutilaciones, que pueden ir desde una pierna –como en “Les Folies Bergère en 1879”: “Parmi des Messieurs assis, un jeune homme debout, à moustaches rousses, porteur d’une jambe de bois et d’un ruban rouge...” (Huysmans 1908: 9), hasta el cabello, cuya pérdida agresiva será interpretada por el inconsciente como equivalente de la castración. Y si no, compruébese en el suplicio del personaje de “Types de Paris. Le Coiffeur” al visitar una peluquería:

Alors l’exorbitant supplice commence... Le moment est venue où le supplice va atteindre son acuité suprême... dans une dernière prière l’on implore le ciel, l’adjurant de vous accorder un genou, une tête de veau, de vous rendre chauve. (Huysmans 1908: 75)

En otras ocasiones, la obsesión por la mutilación puede abarcar cualquier miembro –como en este *croquis* en que el personaje de una lámina se ve atado sobre una mesa e inde-

fenso ante la amenaza de un grupo de soldados espada en mano:

étendu sur un matelas, ligoté par des sangles, roulant dans un visage ravagé des yeux morts. Près de lui, des soldats à perruques, coiffés de tricornes, vêtus de justaucorps galonnés et de culottes bouclées aux genoux, se tenaient, attentifs, l'épée au poing, tandis que derrière eux, deux juges à petits rabats d'abbé, regardaient, une plume en main, d'un air recueilli, la vouëte du cachot où se passait la scène. (Huysmans 1908: 111)

Otras veces, la obsesión toma el tinte de un descuartizamiento, en el que la seguridad de la mutilación –de la castración– es mayor. Así se cumple en el caso del hombre que intentó asesinar a Louis XVI con un cortaplumas, y que el narrador se imagina estirado por cuatro caballos:

Mes pensées remontèrent jusqu'à cet homme qui avait si puérilement tenté d'exterminer avec une pointe de canif un Roi. J'assistai au solennel interrogatoire rappelé par la gravure, puis je me figurai le coupable écartelé comme il le fut, par quatre chevaux, sur la place de la Grève. (Huysmans 1908: 111)

Otros ejemplos de mutilación de apéndices prominentes los podemos encontrar diseminados a lo largo de la producción posterior de Huysmans: la mutilación lingual de Paul l'Ermite, cuya leyenda se cuenta en *Là-bas* (Huysmans 1961: 233); o la leyenda del anciano Khosroës que perdió su cabeza –narrada en *L'Oblat* (Huysmans 1992: 47). Las muestras de este complejo de mutilación son muy numerosas en la obra huysmansiana.

Otra recurrencia habitual para representar esta obsesión mutilatoria se basa en la pérdida de los dientes. Ya Freud en la *Interpretación de los sueños* indicó su asociación con el atributo viril, tan frecuente que casi se podría tildar de universal. En *Croquis parisiens* encontramos un ejemplo primigenio en el caso de ese director de orquesta de “Les Folies Bergère en 1879” que “extrait d'un geste sec des notes comme on arrache des dents” (Huysmans 1908: 14). Este hecho lo vemos repetido en el *croquis* de “Au Bal de la Brasserie Européenne”, en el que una de las jovencitas se dispone a abrir una botella de cerveza con sus dientes. El momento tiene un dramatismo que podríamos tildar de obsesivo, puesto que la pérdida de los dientes amenaza al personaje en cuestión:

‘En vlà un cul!’ dit l'une d'elles; elle empoigna résolument le goulot de la bouteille et voulut enlever le bouchon avec ses dents; mais elle tirait en vain, les traits contractés dans le blanc gras de sa face. (Huysmans 1908: 49)

¿Cómo no encontrar una analogía entre esta obra temprana y la que ofrece *Un dilemme*, donde se habla de una tal Mme Champagne, que tiene dos piezas postizas en el maxilar superior, y que su perro lame cada noche que los introduce en un vaso con agua:

Mme Champagne possédait, en haut de la bouche, sur le devant, deux fausses dents qu'elle enlevait, chaque soir, et déposait dans un verre d'eau... Titi, le chien, l'avait happé, s'imaginant sans doute que c'était un os. (Huysmans 1908b: 317)

Este nombre de Mme Champagne no puede ser sino sintomático de una práctica que a Huysmans debía de resultarle tremendamente peligrosa, y que consistiría en abrir cualquier botella, ante la falta de decapsulador, con los dientes.

En *A rebours* encontramos otra analogía de este contenido primigenio en el sueño de la “femme bouledogue” que había perdido sus dientes y para reponerlos sacaba “de la poche de son tablier de bonne, des pipes en terre, les cassant et s'enfonçant des morceaux de tuyaux blancs dans les trous de ses gencives” (Huysmans 1978: 39). O, más adelante, en el chirriar de los dientes de Durtal, en *Là-bas*, cuando se acerca el momento del encuentro sexual con la demoníaca Mme Chantelouve (Huysmans 1961: 89).

En fin, como podemos comprobar, es este contenido tremendamente productivo en la poética huysmansiana, que hallamos en germen en los *Croquis parisiens*. Sin duda alguna, el ejemplo más evidente de mutilación *tous azimuts* lo hallamos en el *croquis* “L'Étiage”, de la serie “Fantaisies et petits coins”, en el que es cuestión de un desván de una mercería en el que se almacenan los bustos de maniqués que sirven para exponer en los escaparates sujetadores y corsés (Huysmans 1908: 129): Huysmans da en este fragmento rienda suelta a toda su ansia mutilatoria, posible juego simulador de una venganza sobre la otra mitad de la humanidad.

4. Mujeres fatales y fantásticas

El recurso de Huysmans a las mujeres fatales de origen fantástico y/o mítico se produce a lo largo de toda su obra, teniendo sus primeras ocurrencias, a modo de esbozo, en nuestros *Croquis parisiens*. En “Paraphrases. L'Ouverture du Tannhaeuser”, esa mujer diabólica y sensual aparece en el comentario del autor sobre la ópera de Wagner:

la Vénus wagnérienne attire et capte comme la plus dangereuse des déités de Prudence, celle dont l'écrivain n'écrit qu'en tremblant le nom: Sodomita Libido (...) incarnation de l'Esprit du mal, l'effigie de l'omnipotente Luxure, l'image de l'irrésistible et magnifique Satane qui braque, sans cesse aux aguets des âmes chrétiennes, ses délicieuses et maléfiques armes. (Huysmans 1908: 157-158)

Otras muestras de esa mujer fatal, Pandora que libera de su caja los demonios de su sexualidad maléfica, son rastreables en casi toda la novelística de Huysmans: notorio es el ejemplo de la glosa de *L'Apparition*, de Gustave Moreau, en *A rebours*, en la que se cantan las alabanzas del pecaminoso cuerpo de Salomé (Huysmans 1978: 105-109). Esta heroína

bíblica aparece también durante uno de los sueños de Jacques Marle en *En rade*: aunque su nombre no sea siquiera sugerido, la escenografía en que evoluciona da suficiente cuenta de su identidad (Huysmans 1984: 63). O en la religiosa *La Cathédrale*, de 1898, en la que su asistente se le aparece en sueños Durtal bajo la identidad de la reina de Saba (Huysmans 1998: 341).

5. Onirismo

Como hemos podido observar, la libido de los personajes de Huysmans es frecuentemente desplazada al territorio de los sueños para hallar una posible satisfacción. Una transferencia que quedó definida de la siguiente manera por el padre del psicoanálisis: “El sueño no reproduce fielmente el estímulo, sino que lo elabora, lo designa por una alusión, lo incluye en un conjunto determinado o lo reemplaza por algo distinto” (Freud 1994: 96). Los relatos de los sueños podrían revelar, por consiguiente, las pulsiones y las estructuras del inconsciente del autor de una manera menos disfrazada que en el resto de su obra: de ahí su interés como campo de estudio.

Fue Huysmans uno de los primeros autores en utilizar narraciones oníricas como materia de texto: los sueños de *A rebours* son numerosos, como lo son durante todo el ciclo de Durtal. Pero si en alguna obra se da importancia al onirismo es en *En rade*: los sueños son la única escapatoria que halla Jacques Marle a su gris existencia. Hasta cuatro sueños son relatados en esta curiosa novela, que André Breton celebró al incluir a nuestro autor en su *Anthologie de l'Humour noir*⁶.

El germen de este intenso onirismo literario lo encontramos, sin lugar a dudas, en nuestros *Croquis*. Dos son los relatos que rebosan de referencias a sueños, seguramente utilizadas por el autor a título de prueba. En “Damiens” se narra una experiencia onírica en torno al asesino de Luis XVI: atado a una jergón, varios soldados lo rodean, sumiendo al durmiente, productor del sueño, en una terrible sensación de desamparo (Huysmans 1908: 111). Por otra parte, el relato “Cauchemar” de la serie “Paraphrases” no es sino la plasmación literaria de una pesadilla en la que una enigmática figura se yergue sobre una amenazante escenografía, “un paysage atroce, un marais d'eau stagnante, morne et noire...” (Huysmans 1908: 148): las aguas de muerte que tan frecuentes se hicieron en la obra de Huysmans a partir de los *Croquis parisiens*.

6. Angustias líquidas

Uno de los campos semánticos de que Huysmans extrae con mayor frecuencia sus

6 “Huysmans, avec une clairvoyance sans égale, (a) formulé de toutes pièces la plupart des lois qui vont régir l'affectivité moderne, pénétré le premier la constitution histologique du réel et s'(est) élevé avec *En Rade* aux sommets de l'inspiration» (Breton 1940: 291).

tropos es, sin lugar a dudas, el campo hídrico. Aguas, miles de aguas y líquidos, pueblan el imaginario huysmansiano cobrando una importancia decisiva en la construcción de sus escenarios.

La obsesión de nuestro escritor por las metáforas líquidas revela una compleja fijación a la madre; la relación que se puede establecer entre la instancia materna y el líquido elemento es, de tan clara, lugar común de los estudios literarios con vocación psicologista. Uno de los críticos que con mayor imaginación y originalidad han estudiado la relación entre la psicología, la imaginación creadora y el agua es, sin ningún lugar a dudas, Gaston Bachelard. En su obra *L'Eau et les rêves* desarrolla todas las posibilidades que ofrece al trabajo de la imaginación el recurso a los líquidos. Según Bachelard, la relación que el individuo establece entre el agua y la madre es de carácter netamente orgánico, estableciéndose una especie de “gramática de las necesidades” entre la comprensión que el niño hace del asunto hídrico: “tout liquide est une eau; ensuite toute eau est un lait” –sostiene el francés (Bachelard 1942: 158).

El recurso de Huysmans a la imaginación substancial acuática posee una connotación negativa: colectores, cloacas, alcantarillas, aguas putrefactas y sin posibilidad de saneamiento discurren por la obra de nuestro autor. Casi todas las cosas que él considera negativas en su poética tienen una relación directa con el agua. Lejos de lavarle de la suciedad de la vida y del contacto con los demás, las aguas le depositan en un mundo de dolores y angustias.

Charles Bernheimer, uno de los estudiosos más agudos de la psicología huysmansiana, apreciará en el tratamiento de las aguas el germen de su horror por la sexualidad femenina. El mayor problema que las aguas encierran para nuestro autor reside en el hecho, según Bernheimer, de que ni ellas ni la libido de la mujer pueden ser contenidas ni dominadas: el agua “s’étend, elle suinte, elle saigne, elle s’infiltré, elle rongé” (Bernheimer 1984: 105-111). El agua posee una acción corrosiva que espanta al escritor, una de cuyas manifestaciones es el *odor di femina* que exhala esa herida maloliente de la que Huysmans no puede desviar su mirada.

El origen de esta obsesión se encuentra en la convicción de que la madre ha sido castrada, y que tanto líquido que chorrea a borbotones sólo puede tener como motivo la hemorragia causada por la mutilación. Según Bernheimer, este hecho crea un traumatismo en la psicología de Huysmans de suficiente intensidad como para empujarle a llevar a cabo la totalidad de su obra literaria; la liberación de tal fantasma sólo podrá conseguirse mediante su sublimación decidida, ya que el descubrimiento de la castración de la madre le anuncia la posibilidad de su propia castración. Por ello mismo, toda esa agua le resulta secretamente dolorosa.

Un sentido paralelo vienen a proponer las consideraciones de Simone de Beauvoir sobre la sangre menstrual y las “tinieblas secretas de la mujer”; en ellas gran cantidad de jóvenes amantes se encuentran de nuevo con sus temores infantiles: grutas, sepulcros, mandíbulas, hoces, trampas...; “ils imaginent que leur pénis gonflé restera pris dans le fourreau

des muqueuses” (Beauvoir 1949: 164). Una afirmación que hace del miedo al *odor di femina* algo universal.

Y es que las aguas suelen acompañar, en la poética de Huysmans, un acontecimiento de orden sexual. Su aparición indicaría, pues, y de manera fantasmática, el temor latente que el amante siente ante su acoplamiento con la fémica. Las aguas de Huysmans son sucias y oscuras, receptáculo de extraños humores de carácter amenazador; jamás por sus ríos o sus estanques fluyen aguas transparentes ni cristalinas, fuentes que podrían ser de vida. Tal vez con ello intenta el autor denigrar la significación que para su psique más profunda podían tener las fértiles aguas: la huella inconsciente de la instancia materna queda hasta tal punto mancillada que casi podría hablarse, en el caso de las metáforas acuáticas de Huysmans, de “venganza líquida”.

Las primeras ocurrencias de estos tropos de angustia antes las aguas sucias aparecen, como no podía ser de otra manera, en los *Croquis parisiens*. Un putrefacto río del extrarradio parisién llamó la atención del escritor naturalista; parecía que en ese *croquis* titulado “La Bièvre”, Huysmans se limitaba a describir el escenario del mundo obrero degradado tan caro a los epígonos de la escuela zoliana. Sin embargo, el relato excede la mera pintura de paisajes y se extiende en los aspectos más morbosos de ese pequeño curso de agua. El agua del río es un pozo de enfermedades y de males, que lleva en sí misma un estigma inlavable:

étrange rivière, cet exutoire de toutes les crasses, cette sentine couleur d’ardoise et de plomb fondu, bouillonnée ça et là de remous verdâtres, étoilée de crachats troubles, qui gargouille sur une vanne et se perd, sanglotante, dans les trous d’un mur? Par endroits, l’eau semble percluse et rongée de lèpre; elle stagne, puis elle remue sa suie coulante et reprend sa marche ralentie par les bourbes. (Huysmans 1908: 84)

Diríase que el escritor no se limita a contar las consecuencias del lavado de toda la industria *banlieusarde* en las aguas de este río. No. Hay, en su descripción, ánimo de señalar lo más asqueroso del afluente del Sena.

Una “consecuencia” de este *croquis* la encontramos en una obra muy lejana cronológicamente: en *La Cathédrale*, las aguas del Drac, el río de montaña por el que discurre el camino que asciende al monasterio de la Salette, son tan multicolores como las del pobre río suburbano (Huysmans 1964: 13-15).

Pero son las aguas estancadas las que tienen, en la obra de Huysmans, una presencia constante que testimonia su carácter obsesivo. Bachelard señala que las aguas estancadas evocan a los muertos: las aguas inmóviles son las aguas durmientes. Sólo gracias al sueño los vivos somos capaces de acceder a ese mundo más profundo que el mismo recuerdo que tenemos de nuestros difuntos; entonces podemos encontrarnos con nuestros seres queridos que han desaparecido en ese reino de la noche al que accedemos mediante los sueños (Bachelard 1942: 90). El peligro, no sólo de regresión, sino de contacto con este símbolo de la naturaleza

femenina se revela como una de las fuentes más prolíficas de escenarios fantasmales.

Ya en *Croquis parisiens* aparecen ejemplos de esta obsesión acuática, digna de las mejores pesadillas y de las más tenebrosas puestas en escena del complejo de castración huysmansiano. Así, en la “Paraphrase” titulada “Cauchemar” aparece el ya mentado “paysage atroce, un marais d’eau stagnante, morne et noire”, agua tenebrosa de entre la que destaca un doloroso y monstruoso tallo: “de cette eau enténébrée, sous ce ciel opaque, jaillit soudain la monstreuse tige d’une impossible fleur” (Huysmans 1908: 148 y 150). La polución es anunciada por esta súbita estimulación onírica. Sin embargo, el episodio se convierte en pesadilla por la prohibición paterna que subyace a todo contacto con la instancia materna. En medio de este escenario, el estanque se convierte en una especie de bóveda con columnas, depósito de agua, catacumba acuática habitada por un ensordecedor silencio sepulcral, movido por un viento glacial de túnel. Estas aguas muertas sólo podían provocar el más terrible de los miedos en la persona del soñador. La regresión y el incesto se convierten en *leitmotiv* principales de la reparación literaria de la obra huysmansiana.

Une nappe d’eau, teigneuse et sourde, mais sans firmament cette fois, une nappe d’eau baignant un immense bassin, un gigantesque réservoir à colonnes... Un silence de sépulcre tombait des voûtes; un jour fade filtrait par le verre dépoli des hublots cachés; un vent glacé de tunnel vous fripait les moelles et, dans cette solitude, une peur irrépressible, intense, vous clouait, haletant, sur la banquette de pierre qui s’étendait, ainsi qu’un quai, le long de cette eau morte. (Huysmans 1908: 150)

Las «consecuencias» textuales de este tropo humoral basado en las aguas durmientes alcanzan obras muy lejanas en el tiempo, como *En route*: “L’eau sédentaire m’inquiète” (Huysmans 1908: 450), exclama Durtal, añadiendo que todas las cosas que refleja se las apodera, sin devolverlas: «cette eau est pleine et non pas vide comme celles qui se distraient, en voguant dans les campagnes, en baignant les villes» (Huysmans 1908: 450). Aguas pobladas y densas de significados para la psicología de nuestro autor, mucho más que esas otras que están «vacías» y que surcan las ciudades.

En *La Cathédrale* se otorga a las aguas sedentarias un efecto de “ofelización” –en relación con el personaje del drama shakespeariano–, pues en esa agua nocturna reposan todas las potencias de la noche y de la muerte (Bachelard 1942: 123). Y es que Durtal compara el interior de su alma con las habitaciones vacías y gélidas de la casa Usher, que cualquier día las aguas de un estanque acabarían por ocupar: “un étang dont les brouillards finissaient par pénétrer, par fêler la coque usée des murs». Aguas ennegrecidas y envenenadas, “eaux noires de cet étang de péchés qui minait les murs” (Huysmans 1964: 39 y 43): pecados de los que Durtal no puede deshacerse –y menos en su relación con el mundo acuático, su mundo de perdición en la culpa y el remordimiento fantasmáticos.

Pero es sin duda en *En rade* donde las metáforas de carácter líquido cobran mayor

acuidad. El viejo castillo en que se instalan Jacques Marle y su enferma esposa Louise supura humedad por todos sus muros; sus sótanos permanecen inundados de un agua putrefacta que parece escalar, por capilaridad, los cimientos de la mansión. En este caso, las paredes poseen una porosidad extrema, rezuman agua y le mojan a uno las manos con su contacto. Consiste este fenómeno en una curiosa licuefacción que sufre la casa como si estuviera sometida a un proceso de descomposición. Una descomposición cercana a la psicología de la herida mediante la cual el cuerpo materno alcanza la purificación a través de su cambio de estado. *En rade* viene a simbolizar, mediante esta escenografía de aguas subterráneas en descomposición, la podredumbre del cuerpo femenino, deseada por Huysmans para poner fin a sus angustias de tipo sexual.

Las aguas, en el imaginario colectivo, suponen una regresión insoportable para el desarrollo de la masculinidad. Tras haber sido sometido a tantas pruebas que atestigüen su virilidad, el macho de la especie considera todo lo femenino como una vuelta atrás, como una vuelta al útero materno que le impedirá alcanzar la independencia necesaria a su emancipación. Como en las leyendas griegas, el “sueño de la quietud” es simbolizado por el hecho de ahogarse –que no deja de ser una metáfora universal de retorno al vientre femenino. David Gilmore, en su estudio antropológico sobre los ritos de iniciación a la masculinidad, observa la profusión de símbolos acuáticos que aparecen en, por ejemplo, el *Tannhäuser* de Jobst Gutknecht: en el momento en que el héroe debe decidirse entre quedarse con Venus en Venusberg en una eternidad de placeres y volver a la Tierra con sus peligros y conflictos, aparecen multitud de cuevas húmedas, estanques turbios y cascadas neblinosas que le alertan sobre ese “sueño de la quietud” (Gilmore 1994: 48-49). El peligro de regresión queda puesto de manifiesto, lo que significaría acabar de una vez por todas con la independencia y el poder masculinos –y, por qué no, con la vida. Así. Otro ejemplo de regresión propuesto por Gilmore en que la regresión es equiparada con la muerte se da en el *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville: el malogrado funcionario termina muriendo en un subterráneo llamado “the tumbs” –cuya cercanía fonética al término “wombs”, úteros, es sintomática (Gilmore 1994: 114).

Es precisamente en *Croquis parisiens* donde este importante elemento poético encuentra sus primeras plasmaciones.

7. Final

En definitiva, creemos haber sido capaces de demostrar hasta qué punto los *Croquis parisiens*, compuestos de relatos cortos agrupados en diversas series temáticas, han servido de plataforma al tratamiento más profundo de ciertas obsesiones poéticas y psicológicas constantes a lo largo de toda la obra literaria de Huysmans. Esta colección de relatos cobraría, por ello, una importancia que raramente se le concede, por ser considerada como una obra menor. Sin embargo, por su misma naturaleza de experimento literario, los *Croquis parisiens*

deberían engrosar la lista de las obras que han contribuido a forjar una nueva sensibilidad en el panorama finisecular del XIX francés.

Su carácter fragmentario, su uso primigenio del onirismo como fuente de inspiración, las frecuentes digresiones del narrador, hacen que estos *Croquis* prefiguren los pasos que dio con posterioridad la novela decimonónica⁷ y algunos grandes hitos de la novela del siglo XX: la *Recherche* proustiana y el *Nouveau roman*. Huysmans es, sin ningún lugar a dudas, uno de los principales forjadores del pensamiento contemporáneo, sin que su consideración como uno de los primeros autores postmodernos sea descabellada –aunque tal vez sería más aceptable su influencia dentro de lo que Charles Jencks llamaría “tardomodernidad” (Jencks 1982), o “antimodernidad”, que es como lo calificaría Habermas (Habermas 1985).

Referencias Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. 1942. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti.
- BALZAC, Honoré de. 1968. *Splendeur et misères des courtisanes*. Paris, Garnier Flammarion.
- BEAUVOIR, Simone de. 1949. *Le deuxième Sexe*. Paris, Gallimard.
- BERNHEIMER, Charles. 1984. «L'exorbitant sexuel: castration et sublimation chez Huysmans», *Romantisme* 45, 105-111.
- BOIRE, Jean. 1976. *Le Célibataire français*. Paris, Sagittaire.
- BRETON, André. 1966. *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Le Livre de Poche.
- BUVIK, Per. 1989. *La Luxure et la pureté. Essai sur l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans*. Oslo, Didier Erudition- Solum Forlag.
- DUBOIS, Jacques. 2000. *Les Romanciers du réel*. Paris, Seuil Points.
- FREUD, Sigmund. 1972a. «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» in *Obras Completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, V, 1577-1619.
- 1972b. “Tres ensayos para una teoría sexual” in *Obras Completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, IV, 1169-1237.
- 1994. *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid, Alianza.
- GILMORE, David D. 1994. *Hacerse Hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona, Editorial Paidós.
- HABERMAS, Jürgen. 1985. “La modernidad, un proyecto incompleto”, in Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- HORNEY, Karen. 1986. “La Sobrevaloración del amor”, in *Psicología femenina*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 145-183.
- HUYSMANS, Joris-Karl. 1908a. *Croquis parisiens*. Paris, Plon.
- 1908b. *Un dilemme*. Paris, Plon.
- 1961. *Là-bas*. Paris, Plon-Le Livre de Poche.
- 1964. *La Cathédrale*. Paris, Plon - Le Livre de Poche.
- 1972. *Certains*, in *Oeuvres complètes de J.-K. Huysmans*. Genève, Slatkine Reprints, vol. X.
- 1975. *En ménage*. Paris, Union Générale d'Éditeurs, Collection 10/18.
- 1978. *À rebours*. Paris, Garnier-Flammarion.
- 1984. *En rade*. Paris, Éditions Gallimard.
- 1992. *L'Oblat*. Paris, Piret.
- 1996. *En route*. Paris, Éditions Gallimard.

7 Como por ejemplo el primer Gide, Bertrand, Biron, Dubois y Paque –como señala Dubois 2000: 253.

- JENCKS, Charles. 1982. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LACAN, Jacques. 1972. “La Significación del falo”, in *Escritos*. Trad. de Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 126-153.
- MAURON, Charles. 1966. *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti.
- PALACIO, Jean de. 1992. “A Rebours, ou les leçons du rangement d’une bibliothèque”, in VV.AA., *Joris-Karl Huysmans. A rebours. Colloque de la Société des Etudes Romantiques*. Paris, S.E.D.E.S., pp. 220-248.
- TACIUM, David. 1998. *Le Dandysme et la crise de l’identité masculine à la fin du XIX^e siècle: Huysmans, Pater, Dossi*. Université de Montréal, Département de littérature comparée, Faculté des arts et sciences, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l’obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature comparée <http://www.pum.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these_tdm.html> [consultado el 20.03.2007].