

## La deserción de Huysmans del naturalismo zoliano

Francisco Domínguez González

*Universidad de Zaragoza*

frandom@unizar.es

### Résumé

Ce texte analyse et décrit l'évolution de J.-K. Huysmans du Naturalisme zolien vers son «naturalisme spiritualiste» à caractère plus intime et introspectif. L'abandon du cercle de Médan de la part de l'écrivain parisien répond non seulement à des contraintes d'ordre esthétique et social, mais surtout à des exigences personnelles de type psychologique. Les des paysages et des caractères chers à l'esthétique zolienne, Huysmans aborde l'étude naturaliste de soi, afin de pouvoir opérer une reconstruction acceptable de ses propres coordonnées personnelles et familiales. Grâce à l'application de la méthode psychocritique de Charles Mauron, le contraste entre figures récurrentes et faits biographiques découvre un conflit œdipien non résolu, germe de déboires que l'écrivain tenta d'entamer par l'intermédiaire de l'exercice littéraire.

### Abstract

This text analyses and describes J.-K. Huysmans' evolution from zolian Naturalism towards what he named «spiritualist naturalism», much more intimate and introspective. The desertion of the Médan school is due not only to aesthetical and social needs, but also to personal exigencies of psychological principle. Tired of the usual scenes and characters of Zola's aesthetics, Huysmans deals with the naturalist study of himself, aiming to operate an acceptable reconstruction of his personal and familiar coordinates. Thanks to the application of Charles Mauron's psychocritical method, the contrast between recurrent figures and biological facts highlights an unresolved Oedipian conflict, source of sorrows that the writer tried to correct by means of literature.

**Key words:** naturalism; autobiography;

---

\* Artículo recibido el 24/10/2006, aceptado el 29/01/2007.

**Mots-clé:** naturalisme; autobiographie; roman familial; reconstruction des données biographiques.

family romance; reconstruction of biographical points.

La adscripción de Huysmans al naturalismo, si bien decidida en sus comienzos, fue manifestando poco a poco cansancio de temas para llegar al abandono total de las tesis zolianas. Sin embargo, la metodología naturalista jamás será abandonada por el autor de *Là-bas*.

Por una parte, en relación con la toma de notas «de campo»: algo necesario para todos los escritores salidos de la influencia de Flaubert, del primer Goncourt, y de Zola. Incluso cuando la ruptura con el naturalismo está muy avanzada, Huysmans sigue utilizando esta técnica de plasmación de la realidad para transportar datos a sus trabajos literarios. De esta manera le cuenta a su amigo Prins, en 1889, cuáles han sido sus impresiones tras su investigación en el mundo homosexual (la cursiva es mía):

J'ai pénétré dans le monde des tapettes et ai enlevé la Camargo, la plus chic ou le plus chic d'entr'eux ou d'entr'elles. Ah! je vous jure que c'est bien étrange et j'ai recueilli de bonnes notes. Tout cela se passe dans des bauges affreux, chez des marchands de vins qui puent le meurtre (Baldick, 1958: 290).

Es decir, que esta técnica sigue pareciendo útil al escritor incluso después de su anunciada ruptura en temas y postura con el naturalismo. Por otra parte, el mismo tipo de escritura naturalista conviene a las necesidades de plasmación de Huysmans. Como una proyección de su psicología, el texto literario de Huysmans presenta un carácter fragmentario, que parece retomar un esquema fetichista. Mediante la descripción de objetos, ambientes y decorados, Huysmans retrata a varios de sus personajes: así presentados los reifica y convierte en objetos. En literatura, como dice David Taciun (Taciun, 1998), el naturalismo tiende al fetichismo; Philippe Hamon sostiene esta aseveración al señalar que el naturalista mantiene una estética del fragmento, del pedazo, de la *tranche de vie* (Baguley, 1990: 190).

Los ejemplos no faltan, a lo largo de toda la obra huysmansiana, de la escritura a golpe de extracto, a golpe de *tranche de vie* –cuyas expresiones máximas se hallan en los *Croquis parisiens* y, cómo no, en *A rebours*–. Por lo demás, el gusto por los ambientes barriobajeros no dejará de atraer a Huysmans por mucho que abomine de su constante utilización por parte de la ortodoxia naturalista. Muestra de ello es –aparte de algunos textos de su *Drageoir à épices*– *Marthe* y *Les Sœurs Vatard*, novelas perfectamente englobables dentro de dicha ortodoxia por su gusto por la gente miserable,

por los *laissés-pour-compte*, que poseen, para su estética aconvencional, valor estético. En *Certains*, Huysmans alaba el gusto del pintor Raffaëlli, en cuya obra ve una especie de «élixir de crapule, de l'extrait concentré d'urinoir transporté sur une scène, de la quintessence de berge, de dessous de pont, enrobée dans une musique poivrée de cymbales et salée de cuivres» (Huysmans, 1972: 122).

Sea como fuere, el joven Huysmans siente una verdadera devoción por Zola, palpable en los primeros pasos de su carrera. Y no sólo por la adscripción de sus dos primeras obras a las técnicas y a los temas de la ortodoxia naturalista –que luego se confirmará con su inclusión en *Les Soirées de Médan* (1880)–. La publicación de *Marthe, histoire d'une fille* en 1876 supone su entrada definitiva en esa literatura que narra hechos de los bajos fondos y de sus habitantes. Y tal era la convicción de Huysmans de su entrada en el «grupo» que, a modo de homenaje, envió un ejemplar de su novela a Goncourt –quien acababa de publicar también *La Fille Élisa*–. Este último revela en su *Journal* que el envío de Huysmans le había hecho pasar una pésima noche, por la competencia que *Marthe* podría significar para su *Élisa*; tanto fue así que soñó que la policía venía a buscar al novelista y le metía en la cárcel (Baldick, 1958: 51). En una carta, empero, que Goncourt remitió a Huysmans posteriormente a la publicación de *Les Sœurs Vatard* (1879), su inclusión en la nómina naturalista es clara al compararla a otros títulos reconocidos dentro de esta escuela. Gourmont, ya hastiado de barrios bajos y de pintura de la pordiosería, recomienda a su pupilo cambiar esa vía por temas más elevados: ese será el comienzo del cambio para el autor de *En ménage*.

Je crois que *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*, les *Sœurs Vatard* ont à l'heure qu'il est épuisé ce que j'appellerai la *canaille littéraire*, et je vous engage à choisir pour milieu de votre prochain livre une sphère autre, une sphère supérieure (Baldick, 1958: 63).

En *Les Sœurs Vatard*, el universo estético-temático es claramente naturalista. El personaje que podría representar la visión del narrador, Cyprien Tibaille, defiende en varias ocasiones el discurso realista de la ortodoxia zoliana. En concreto, la plasmación en su pintura de tan sólo lo que su ojo podía ver, lo que le otorgaba un estatus de verosimilitud necesario para el proyecto naturalista: «il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir; or, comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de prendre que des filles» (Huysmans, 1975b: 287).

Se trata de las prostitutas, las jóvenes *grisettes* o *lorettes* que poblaban las fábricas –las hermanas Vatard trabajan en el taller de una imprenta como el que Huysmans tenía debajo de su casa infantil–; pero lo que le interesaba era, como buen naturalista, captarlas en su medio habitual, «dans les lieux où elles foisonnent: bâillant, le

soir, devant le bock d'un concert; en piste, à la table d'un café» (Huysmans, 1975b: 290).

La siguiente publicación de Huysmans no sigue todavía el consejo de Gourmont, pues Huysmans, en *Croquis parisiens*, se complace en la plasmación de los ambientes típicos de la estética de Médan: la ciudad, la multitud que debe golpearse para subir a un autobús, las posibilidades de fabulación que residen en la existencia de cada integrante de esa multitud. Un ejemplo patente es el registrado en el relato titulado «Le Conducteur d'omnibus», en el que el chófer aparece como un envidiado testigo de los afanes y las preocupaciones de los usuarios de su vehículo: «cette assemblée de femmes et d'hommes ne lui donne-t-elle pas un spectacle vieux comme le monde mais toujours réjouissant?» (Huysmans, 1908: 56) —se pregunta el narrador—. O, mejor incluso, en el *croquis* que relata las erranzas del narrador por esa cloaca de París que es el río Bièvre, un ejemplo paradigmático de escritura naturalista. La pobreza, la suciedad, la cochambre de los habitantes del extrarradio más olvidado se convierten en figurantes de un escenario ennoblecido por la desgracia, en víctimas del progreso ciego y sordo a los problemas de la humanidad...: «les gens qui ont décidé le pillage et le sac de ces rives, n'ont donc jamais été émus par l'inertie désolée des pauvres, par le gémissant sourire des malades?» (Huysmans, 1908: 84)

*En ménage* es la obra que da a Huysmans el toque personal y diferenciador dentro de la corriente. Novela sobre un único personaje, de clase media, con aspiraciones estéticas; novela sobre el fracaso de la vida mediocre, el descalabro del matrimonio, de la vida con una mujer; y de los reveses profesionales. André Jayant sería en puridad la primera representación de ese *alter ego* huysmansiano, solitario y esteta, que perviviría a lo largo de toda la novelística de nuestro autor. *En ménage* y la *nouvelle* que le sigue en la cronología del autor, *A vau l'eau* (1882) no son obras típicamente naturalistas —como tampoco son estudios sociológicos en la línea de Zola—. Se trataría más bien en ambos casos del tipo de novela a la Benjamin Constant, que prefiguraría la obra de Proust antes que Lejardin y otras experiencias del monólogo continuado.

Ese mismo año, y con motivo de la publicación de *La Faustin*, Huysmans enviaría a su autor, Goncourt, una carta que, en cierto modo, denota un nuevo gusto. Estimulado por la escena de los amores entre Lord Annandale y la actriz protagonista de la novela, dice nuestro autor haber reconocido una nueva sensualidad erótica, más basada en la excitación nerviosa del intelecto que en la más grosera del cuerpo:

Ce n'est plus le rut bestial et grossier, mais un rut de corps affiné par des excitations de cervelle... Aussi ai-je éprouvé un frisson, à la lecture de la nuit de Lord Annandale et de la Faustin, car cette analyse de la jouissance, pratiquée sur des cerveaux de délicats nerveux, m'ouvrait des horizons soupçonnés (Baldick, 1958: 109).

Unos horizontes estético-temáticos que Huysmans estaba deseando explorar con anterioridad, y que sólo exploraría gracias al empujón proporcionado por alguien del prestigio y de la autoridad del autor de *Germinie Lacerteux*. Y aunque en *L'Art moderne*, publicado al año siguiente, continúe Huysmans defendiendo la estética de las fábricas humeantes, del ambiente industrial como metáfora de la modernidad, la publicación de *A rebours* en 1884 produce el vuelco definitivo en la obra huysmansiana.

El golpe asestado a la escuela naturalista con *A rebours* fue enorme; y tal fue el impacto que Zola no pudo por menos que criticar directamente a su compañero de armas. La reacción fue amarga, poniendo el acento sobre el abandono de los escenarios queridos por la ortodoxia, sobre el olvido de todos los *laissés-pour-compte* que el naturalismo entendía necesario estudiar y defender; sobre haberse centrado en un personaje de la nobleza, egoísta y solipsista, tan lejano de las inquietudes sociopolíticas del autor de *L'Assommoir* –quien creyó ver en des Esseintes una réplica literaria de Robert de Montesquiou–. Contestando a los reproches que Zola le había lanzado, Huysmans le escribe una carta el 25 de mayo de ese año en que le dice: «si j'avais fait Montesquiou des Esseintes –(il eût été trop bouché!)– j'aurais exprimé son inénarrable dégoût pour le naturalisme» (Huysmans, 1953: 72) –donde se observa ya una decidida voluntad de ruptura de nuestro autor con la ortodoxia y su papa–. Y aunque las máximas invectivas contra el naturalismo fueran expuestas por Huysmans en su prefacio escrito «20 ans après le roman», el Huysmans de 1904 no hace sino recordar los motivos que le llevaron a abandonar la línea marcada por Zola. Por una parte, se desmarca de la pintura de personajes marginales, de la «existencia común», ya que lo que él deseaba era precisamente hablar de lo excepcional, de lo *remarquable*, de lo digno de atención por su singularidad. Así lo expresa en dicho «preface»:

[Cette école] n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens (Huysmans 1978b: 45).

Recurso este, que le parecía poco útil para las aspiraciones emancipatorias de Zola, ya que estos personajes de los bajos fondos, de las fábricas y de la miseria urbana, sólo tenían cabida en el discurso naturalista como formando parte del decorado: «les êtres humains égarés dans ces milieux n'y jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants» (Huysmans, 1978b: 47).

Personajes reducidos al estatus de objetos, totalmente desprovistos de iniciativa propia ni capacidad de decisión; juguetes de una intención ajena –que no era otra que la del progreso fabril, la de la patronal y del capital–, cuando no lo eran tan sólo de los bajos instintos, de la lubricidad y las pulsiones carnales: «ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simpli-

fait le travail de l'analyse» (Huysmans, 1978b: 47). Y eso era a lo que finalmente se limitaba la exposición de los hechos, la trama de la novela: a conducir al flujo de la libido de unos personajes que no tenían otra motivación que «la foutrierie» –«le lyrisme du peuple» como diría Baudelaire (Baudelaire, 1996: 37)–. Según esto, el arte de la novela había llegado a un *impasse* en el que la carne lo era todo: «le roman se pouvait résumer en ces quelques lignes: savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle» (Huysmans, 1978b: 46).

La ruptura con Zola ya se había operado y resultó definitiva (Buvik, 1989: 72-73). A partir de ese momento, las invectivas contra el naturalismo serían continuas a lo largo de todo su obra –aun cuando el método de escritura le fuera necesario a Huysmans para plasmación y reconstrucción de su propia vida anímica–.

La rebeldía de Huysmans para con las bases de la teoría naturalista encuentra otra muestra en el compendio *Certains*, en el que nuestro autor habla de la teoría del medio ambiente de Hyppolite Taine adaptada al arte: «(elle est) juste, mais juste à l'envers ou à rebours, lorsqu'il s'agit de grands artistes, car alors l'ambiance agit sur eux par la révolte et par la haine qu'elle les inspire» (Huysmans, 1972: 45).

El caso de *Là-bas* es quizás el más significativo en lo que se refiere a la exposición de su rechazo y deserción de las pautas naturalistas. En este *roman d'un romancier*, Huysmans da rienda suelta a su maledicencia del naturalismo por boca de des Hermies, el médico amigo de Durtal, el novelista protagonista, acusando al movimiento de demasiado apegado al imperio de las ciencias, de haber limitado la literatura al estudio del placer carnal, de abolir lo sobrenatural y los sueños...:

Ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art! [...] Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir! (Huysmans, 1891: 5).

No se quedan en eso las críticas al sensualismo y al materialismo zoliano; más adelante, el mismo des Hermies arremeterá contra el maestro de Médan:

il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. Rut et coup de folie, ce sont là ses seules diathèses. En somme, il n'a fouillé que des dessous de nombril et banalement divagué dès qu'il s'approchait des aines (Huysmans, 1961: 6).

Todo eso además de predicar la vida moderna, las costumbres de color estadounidense, vulgares, para las que sólo cuenta la banal diversión, el trabajo y la seguridad de la caja fuerte: «il prône cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des

mœurs, aboutit à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort» (Huysmans, 1961: 6)<sup>1</sup>.

Huysmans no pretende abandonar el método naturalista por completo: el estudio detallado del comportamiento humano le sigue interesando, pero más en su vertiente intelectual, profunda, íntima... De la misma manera que la vida humana se compone de una vida física y otra espiritual, nuestro autor sueña con la concepción de una novela separada en dos partes, de las que una trataría de los reactivos del alma, de sus conflictos internos, de sus acuerdos...: «de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort!» (Huysmans, 1961: 8) Un realismo, en suma, este naturalismo espiritualista, que fuera capaz de describir con detalle casi notarial los problemas y las contradicciones de la vida intelectual. La descripción de los sufrimientos sería lo que dotaría al proyecto de una credibilidad máxima; el o los personajes ya no serían meros figurantes, sino actores, decorado y escenario mismo de toda una trama, profunda y compleja. De ahí que el ejemplo para Huysmans de este realismo exacerbado sea el pintor germano Grünewald y sus retablos con cristos llagados y malolientes, en los que la humanidad se captaba con total acuidad y a los que el creyente en ciernes que era nuestro autor podía sentirse más cercano:

c'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes; mais à regarder ce Rédempteur de vaudrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs; une expression sur-humaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits... Grünewald était le plus forcené des idéalistes... (Huysmans, 1961: 12).

De estas propuestas sólo había un paso a lo que, pocos párrafos más adelante él llamaría naturalismo místico («ah! non, par exemple, et si pourtant!») y que adoptaría como *modus operandi* en sus obras calificadas de 'religiosas': *Sainte Lydwine de Schiedam*, sobre todo. En resumen: ¿qué queda del naturalismo tras tan decididos denuestos? Huysmans sigue en la vía naturalista a su propia manera, lejos de la influencia directa de Zola, libre de las ataduras de escuela: solo, singular, único, Huysmans se convertiría en un escritor bastardo o expósito de cualquier familia literaria. Naturalismo, cierto, aunque intelectual y profundo, con vocación perforadora de las simas del alma, pura espeleología del espíritu, cuya descripción necesitaba de un método suficientemente creíble y cuyo rigor ya había quedado demostrado en los aproximadamente 15 años del naturalismo.

Ahora bien, sondeo del espíritu ¿de quién? ¿De quién sino de sí mismo? Con *Sac au dos* y *En ménage*, el protagonismo de las novelas cambia de un sujeto-*fille* a un

<sup>1</sup> Dirá Zola en un texto: «hay que aceptarlo sin lamentaciones ni puerilidades, hay que reconocer la dignidad, el poder y la justicia del dinero, hay que dejarse llevar por el nuevo espíritu...» –que no sería otro que el del materialismo. (Bourdieu, 1997: 144).



sujeto-célibataire (o, como André Jayant, con deseos de serlo pero sucumbiendo finalmente ante los inconvenientes del celibato). Y aun siendo esto así, es también claramente visible la presencia de un personaje masculino como contraste a las muchachas de sus dos primera novelas: *Marthe, histoire d'une fille* y *Les Sœurs Vatard*. Se trata de Léo, joven que vivía de su pluma; y de Cyprien Tibaille –que sería el amigo pintor del André de *En ménage* y que, como el propio Huysmans, fumaba con fruición–<sup>2</sup>.

El cambio en el enfoque por parte de Huysmans no puede revelar otra cosa más que la importancia creciente que iba adquiriendo su propia persona ante sus ojos. No le debía de bastar aparecer como un comparsa, dibujarse a sí mismo como un negativo de la figura protagonista de sus jovencitas; la escritura tenía que servirle como exutorio de sus propios planteamientos vitales, del modo de vida que había elegido. Por eso la obra de Huysmans, por mucho que cambie el nombre de ese personaje central, esteta, escritor, soltero, antimoderno y, en el último período, acuciado por las inquietudes religiosas, es claramente autobiográfica –llegando a confesarlo él mismo sin ningún tipo de ambajes–.

### Autobiografía novelada

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est selon moi, le type unique qui tient la corde, dans chacune de ses œuvres. 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 (Baldick, 1957: 57).

Eso se siente. Así se describió Huysmans a sí mismo en esa finta que fue firmar como A. Meunier (homenaje a su amante Anna) para la serie de *Les Hommes d'aujourd'hui*, publicada por Léon Vannier. Sus propios biógrafos, como Robert Baldick, están convencidos de la identidad inequívoca de ese *continuum* de solteros estetas: «Huysmans est très certainement le mysanthrope aigre, l'anémo-nerveux de ses livres» (Baldick, 1957: 57). Pierre Cogny, uno de los grandes estudiosos de la obra de nuestro autor, afirma: «il n'y a pas de monument littéraire plus étroitement, plus effrontement personnel que celui de Huysmans a laissé après lui» (Cogny, 1192: 13).

Los veredictos parecen definitivos sobre este aspecto de la obra huysmansiana. Sin llegar a cumplir todas las características de la obra memorialística en la que, como indica Philippe Lejeune en su *Pacte autobiographique*, debe darse la unidad entre la identidad del autor, del narrador y del personaje (Lejeune, 1975: 15), algunos estudiosos de la producción huysmansiana llegan a afirmarlo con rotundidad. Así Bal-

---

<sup>2</sup> Pensando en la visita que debía hacer a un salón, «Il partait accablé par la perspective de rester, deux heures ou trois heures debout, sans fumer, auprès d'une porte» (Huysmans, 1975c: 376).



dick, quien asevera que se trata de las memorias más penetrantes y sinceras que hayan salido de la pluma de un escritor moderno. Y no le falta razón cuando apunta que estas memorias

... nous apportent un témoignage intime sur la vie matérielle et spirituelle d'un auteur dont l'inébranlable détermination de se montrer à nous sous le jour le plus véridique possible, dont la pénétration psychologique, dont l'habileté et l'honnêteté qu'il apporte à atteindre le but qu'il s'est proposé, continuent à susciter l'admiration des lecteurs contemporains, habitués pourtant aux romans introspectifs du XXe siècle (Baldick, 1957: 405).

Alguien que lo conoció personalmente, Remy de Gourmont, subraya también el carácter memorialístico de la obra de Huysmans. Y hasta tal punto esto es así que quien lo frecuentó en vida sabía que los acontecimientos narrados en sus libros no eran sino reflejos de su existencia:

ce ne sont pas des romans; ce sont des mémoires. Les rares événements qu'on y trouve ne sont pas inventés: c'est sa propre vie que l'auteur nous raconte avec une simplicité où il y a un peu de candeur et beaucoup d'orgueil (Gourmont, 1963: 73).

Per Buvik ha rastreado los análisis que sobre la obra de Huysmans han efectuado algunos doctores en medicina. En primer lugar, un tal Lavalée señaló, en su *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, varios puntos que determinaban que ese personaje heterónimo que aparecía a lo largo de toda la novelística huysmansiana no podía dejar de asimilarse al autor (Buvik, 1989: 16 y ss.). Otro doctor en medicina, Dr. Veysset, establece otras conclusiones sobre nuestro autor en su estudio *Huysmans et la médecine*. Finalmente, un tal Dr. Rolland se dedicó a las preocupaciones metafísicas de nuestro autor, en su obra *Etude psychopathologique sur le mysticisme de J.-K. Huysmans*. Todos ellos coinciden en determinar, a causa de esa continuidad de síntomas en los personajes, la identidad perfecta entre el héroe huysmansiano y el autor que les dio vida literaria.

Por otra parte, las referencias que apuntalan esta similitud entre vida y obra son numerosas. Cómo no ver en los detalles que da Huysmans sobre una de sus estancias en el castillo de Lourps –donde veraneó en cuatro ocasiones entre 1881 y 1885– a su amigo Alexis Orsat la identidad perfecta con lo relatado en la obra que utiliza ese desplazamiento como fuente, *En rade*. Si recordamos el episodio sobre el *chat-huant* y el desasosiego que produjo en la pareja Jacques-Louise, no nos extrañará al leer la carta que escribió el autor a Orsat: «Les gigantesques corridors noirs, l'échos de tous les pas là-dedans, les boucans d'oiseaux l'effraient, quand la pleine nuit arrive» (Jacquinot, 1951: 46).

Otro acontecimiento perfectamente identificable a su propia existencia puede relacionarse con la génesis de *Là-bas*. Uno de los elementos generadores de la trama es

el envío de cartas de la satanista Mme Chantelouve a Durtal. Pues bien, en 1885, Huysmans recibió la primera de 19 misivas que le remitía una señora que firmaba con el pseudónimo de Isola, y que finalmente sería reconocida como Henriette Maillat (apellido de soltera, Picot). Pierre Cogy afirma con total seguridad que estas cartas fueron utilizadas previa modificación para convertirse en las que luego figurarían en la novela (Cogy, 1953: 28). La realidad entra, de nuevo, en la ficción como fuente, como inspiración, como material narrativo. Pero, ¿con qué fin? ¿Por qué actuaba así alguien dotado de semejante y prodigiosa imaginación?

Otra muestra más: en una carta a Charles Rivière, el autor afirma que *En route* es «nettement, furieusement même, catholique; j'y raconte, sans ambages, ma conversion» (Buvik, 1989: 292). Cuenta sin reparos su conversión: afirmación que expresa claramente la intención del autor. La identificación entre vida y obra es, con esto, definitiva. Memorias, autobiografía, biografía novelada: ¿de qué se trata? Philippe Lejeune establece en su *Pacte autobiographique* que, para ser considerada como autobiográfica, toda obra debe presentar una identidad perfecta entre autor, narrador y personaje. La autobiografía, como producto literario, puede ser definida en estos términos: «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1975: 14).

En el caso de la obra huysmansiana, ¿existe esta perfecta identificación? El autor firma con su nombre; ahora bien, sabemos que el narrador jamás se identifica –suponer, además, que hay concordancia entre autor y narrador rompería el pacto narrativo que se establece entre escritor y lector–, y que el protagonista recibe nombres diferentes a lo largo de toda su historia literaria: Léo, Cyprien, André, Folantin, des Esseintes, Jacques, Durtal. Cualquiera que entrara en la obra de Huysmans sin sospechar siquiera esta posible identidad carecería de todo motivo para pensar que se trataba de un escrito autobiográfico.

Estaríamos más bien ante una novela autobiográfica *strictu sensu* que ante un trabajo memorialístico. Mientras este género obliga a la identificación explícita entre las tres instancias, aquél permite al autor la negación de su identificación con el personaje. Puede haber en la novela autobiográfica, siempre según Lejeune (Lejeune, 1975: 25), relatos personales –en los que se explicita la identidad entre narrador y personaje, por lo tanto redactados en primera persona– y relatos impersonales –no identidad, redacción en tercera persona–. Lejeune introduce una sutileza en referencia con los relatos impersonales. Si en toda ficción existe de hecho un pacto novelesco establecido entre autor –quien lo propone– y lector –quien lo acepta–, es posible crear entre ambos agentes del hecho literario un pacto referencial: en base a este, el texto propone la narración de hechos externos al mismo texto, como es el caso de los escritos científicos y técnicos en general. Dentro del pacto autobiográfico –que es un

pacto referencial puesto que se basa en la narración de asuntos externos al mismo acto narrativo— Lejeune propone acertadamente la inclusión de un pacto fantasmático (*pacte fantasmatique*), por el cual el lector es invitado a leer un texto que incluiría las obsesiones reveladoras del individuo, *des fantasmés révélateurs d'un individu* (Lejeune, 1975: 27).

La obra huysmansiana se convierte con esto en una proyección de la personalidad del autor en sus escritos, que no serían finalmente sino una extensión de sí mismo en los que poder alienarse<sup>3</sup>, permitiéndole captarse a sí mismo como un todo, como una unidad —de ahí el fetichismo autorreferencial de la obra escrita: escrita como fetiche, como sustitución de uno mismo, en cuya progresión el escritor puede reconocerse mediante un simple «yo soy esto», reconocerse en una narración que, como observa el sociólogo Richard Sennet (Sennet, 2000: 29), es necesaria para la aprehensión de sí mismo a través de un complicado posicionamiento en el exterior del yo para observarse desde fuera—. El *naturalismo espiritualista* proporciona a Huysmans la técnica necesaria para el sondeo meticuloso de su alma y sus obsesiones, tratadas como objeto de estudio: ese es el germen del pacto fantasmático de que habla Lejeune. Huysmans se disecciona, pues, a sí mismo con exacerbado realismo, mostrando las llagas de su sufrimiento, el repetitivo ataque de sus obsesiones, su parapetamiento contra la ramplonería de la gente que le rodea. No son precisamente lindeszas que cualquiera que estuviese satisfecho de su existencia gustaría de mostrar para presentarse digno de alabanza. Todo lo contrario. El Huysmans de sus novelas autobiográficas es un hombre que se muestra sin excesivos ropajes —si exceptuamos los nombres tras los que se oculta—, que se toma a sí mismo como ámbito de investigación—. Pues al hablar de sí en tercera persona, el sujeto se somete a una duplicación conducente a tratarse como ajeno a sí mismo, posibilitando así el paso del sujeto al objeto. La reificación de uno mismo, proceso peligroso que requiere de una gran solidez psicológica, es lo que abre las puertas al estudio del yo.

¿No habría sido más satisfactorio para el escritor proponerse directa y explícitamente como objeto de su narrativa, escribiendo en primera persona? Tal vez semejante *mise à nu* habría dejado a las claras la intención diseccionadora del proyecto huysmansiano. Sin embargo, proponerse así mismo como objeto de ficción comprende unas ventajas que no hay que dejar de tener en cuenta. La primera de ellas es la posibilidad de escamoteo: la revelación de aspectos demasiado oscuros, inconfesables —en una palabra: fantasmáticos— es un riesgo demasiado grande para la integridad psicológica. Aun estando seguro de que son sus obsesiones profundas las que están siendo *expuestas*, la propuesta mediante el pacto referencial le permite una cómoda ocultación. En resumen, que el autor siempre puede recurrir a un protector «ese no

---

<sup>3</sup> «L'existant ne réussit à se saisir qu'en s'aliénant», dice de Beauvoir (1949, I: 103).

soy yo» –o dándole una vuelta de tuerca al «je est un autre» rimbaldiano– perfectamente verificable en la no identificación nominal entre sujeto escritor y objeto escrito. La segunda, que nos parece más interesante y productiva, permite, no habiendo identidad explícita entre escritor-narrador-personaje, efectuar una corrección sobre los hechos narrados. Como señalaba ya Albert Camus en su *Homme révolté*, «l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience» (Camus, 1951: 327).

Ni moral ni puramente formal, Camus sostiene que esta corrección aspira a alcanzar la unidad, de ahí que traduzca una necesidad metafísica. La novela, dirá el escritor en el mismo pasaje, «est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée».

El mismo pacto referencial subyacente a la novela autobiográfica impersonal permite una variación interesada de las propias circunstancias vitales –que son en definitiva las que sirven de material narrativo–. Y esta variación se puede efectuar sin que historiador o biógrafo alguno tenga autoridad suficiente para rebatir los hechos narrados dentro de una ficción: una autobiografía ficcional puede ser fiel a la realidad o no. Es la posibilidad de escamoteo y de corrección de lo real la que permite la inclusión de cuantiosos elementos de ficción no verificable mediante el estudio científico de la biografía del autor. Es una biografía no autorizada, sino propuesta como válida... ante sí mismo.

El autor sabe que la veracidad de ciertos hechos presentados –aunque lo sean como ficción– ligan el escrito a la biografía. La inclusión junto a esos hechos veraces de otros añadidos, que operen esa saludable corrección sobre la realidad, puede permitir al autor, mediante un esfuerzo de verosimilitud, albergar la posible inteligencia de los mismos como ciertos y probados –por su misma existencia literaria–. Los elementos hallados en la realidad son redistribuidos, dentro de esta técnica, tendiendo con ello a *re-crear* el universo vital del artista. Camus apunta que es precisamente esa capacidad de recreación mediante el lenguaje lo que se conoce como *estilo*: «elle vise, chez tout révolté, et réussit chez quelques génies, à donner sa loi au monde» (Camus, 1951: 323). Gracias a esa operación de transfiguración de lo real, el escritor puede no sólo aspirar a la unidad, sino a la de la totalidad del mundo real. Al proponerse como objeto de estudio, el escritor se abarca a sí mismo; cosa que, antes de tal operación, se manifestaba inalcanzable. El mundo, tras esta modificación interesada, es más habitable, y sus circunstancias más aceptables para una personalidad atormentada.

La exposición de los propios motivos y circunstancias contribuye a autentificar la propia existencia mediante la escritura –como señala Alain Finkielkraut hablando de una obra de Michel Leiris–. La valentía necesaria para llevar a cabo semejante empresa y exponer la propia integralidad al examen y juicio del lector permite, asimismo, que el autor compense la falta de bravura que ha mostrado en su vida

real. «Il ne s'agit pas tant d'écrire son existence, que de l'authentifier par l'écriture, selon un axiome implicite, sorte de cogito viril: je m'expose donc je suis», señala el pensador francés (Finkielkraut, 1984: 59).

Pero, ¿y por qué operar esa transformación saludable en un relato en lugar de en la propia vida? ¿por qué no osarlo con total decisión? La difícil asunción y comprensión de la fragmentación de la persona llevan a desear un instrumento que asegure la unidad. Max Weber, en su célebre obra *La Ética protestante y el «espíritu» del capitalismo* ya indicaba que el tipo de economía en que se basó el capitalismo primitivo obligaba a la adecuación de la propia biografía al desarrollo profesional (Weber, 2001: 24). Mediante la postergación continuada de la gratificación (salvo en el salario) debida al esfuerzo en el trabajo, la vida de la persona avanza fragmentada: el proyecto vital en que se embarca el individuo no llega nunca a su plena realización. Los relatos de la propia vida, como sugiere el sociólogo Richard Sennett, «son más que simples crónicas de los acontecimientos; dan forma al avance del tiempo, sugieren motivos que explicarían por qué ocurren las cosas, muestran sus consecuencias» (Sennett, 2000: 29). Es decir, un perfecto instrumento para organizar una existencia constantemente a la deriva: hacerla objetivamente comprensible.

En estos dos fines se centra el proyecto autobiográfico de Huysmans: organización y corrección de la propia existencia, cuyo objetivo principal es hacerla inteligible y, sobre todo, asumible desde el punto de vista psicológico-afectivo. Este proyecto excede, por completo, las virtudes terapéuticas del relato externo al sujeto, señaladas por Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Señala el germano que en ellos el paciente –el niño– encuentra solución a sus propios problemas mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos; y eso aunque esa historia no tenga nada que ver con su vida externa –pero sí con sus problemas internos (Bettelheim, 1995: 29-31)–.

### **La novela familiar de Huysmans**

Esas virtudes terapéuticas del relato fueron también reconocidas por Freud en su ensayo «La novela familiar del neurótico», de 1908. En este texto, el vienés comienza comentando lo doloroso que es para el adolescente el desprendimiento de sus padres –aunque necesario para el desarrollo del individuo–.

Cuando el individuo, a medida de su crecimiento, libérase de la autoridad de sus padres, incurre en una de las consecuencias más necesarias, aunque una de las más dolorosas que el curso de su desarrollo le acarrea (Freud, 1972: 1361).

Freud llama *novela familiar* al discurso basado en ese distanciamiento de los padres, consistente en la reconstrucción, por parte del adolescente resentido, de la vida real mediante sus juegos y sus sueños diurnos. El objetivo principal de esta susti-

tución es plenamente erótico, aunque muchas veces pueda aparecer bajo los colores de la ambición. Siempre según Freud, todo individuo, al salir de la adolescencia, alberga tal odio hacia su padre que fantasea con la posibilidad de no haber sido engendrado por él, desarrollando así una fábula de hijo adoptivo. Esto explicaría que, siendo niño, hubiera sido objeto de pocas atenciones, que hubiera sido tratado con poco amor. Por eso mismo, esta fábula autobiográfica –como la llama Marthe Robert, en su ensayo *Roman des origines, origines du roman* (Robert, 1972: 46)– tiene como principal fin el arreglo interesado de la propia historia en clave de venganza, consuelo y queja.

La novela familiar es, en definitiva, una interrogación imaginaria sobre los orígenes del individuo. Mediante ella, este consigue objetivar su propia experiencia, historizándola –como dice Silvia Tubert (Tubert, 2001: 187)–, conformándose a sí mismo como relato. En la medida en que este relato sobre los orígenes opera la sustitución interesada de los padres, el niño escritor-reconstructor asume la textualidad edípica –germen de la génesis del sujeto en nuestra cultura, según la ortodoxia psicoanalítica–, a la vez que la recrea según su manera particular. Esto propone que el texto literario sea el fruto inevitable de la experiencia familiar –de allí el estupendo título de la obra de Robert–. Toda narrativa, en su aspecto de ajuste de cuentas con la realidad vivida, se remonta al Edipo –complejo de usurpación del padre en la objetualización libidinosa de la madre–.

Roland Barthes coincide en el mismo dictamen, añadiendo en su *Plaisir du texte* (Barthes, 1982: 51) que esto es válido en la medida en que contar historias es una forma de investigar los propios conflictos con la Ley paterna y el Orden simbólico lacaniano –de ahí que Tubert proponga la denominación de «novela familiar de la cultura patriarcal» a este peculiar fenómeno (Tubert, 2001: 189)–. El niño que recompone su experiencia familiar suele elevar a su padre al reino de la fantasía; la reconstrucción de aquella pasa por el encumbramiento de este a la altura de un personaje aristocrático. Es decir, que lejos de eliminar al padre, este neurótico freudiano lo exalta, convirtiendo su odio en una operación de nostalgia de un tiempo pasado en que la familia fue feliz. En cuanto a la posible sustitución de la madre, el proceso es diferente. Si no se da eliminación absoluta, el mismo deseo de ser hijo adoptivo para renegar de los propios orígenes lleva a albergar el deseo de que la madre haya cometido adulterio con otro hombre –ese hombre ficticio y de elevado origen que sería el verdadero padre para la imaginación sustitutiva del niño–. «De reine qu'elle était, la mère tombe d'un coup à une condition sociale humiliée», señala Marthe Robert (Robert, 1972: 55); y puesto que ha sido el deseo carnal el que ha provocado su denigración, el poder de atracción que posee la madre provoca su rechazo por parte del neurótico novelista.

Las implicaciones de esta óptica en la concepción del relato autobiográfico —o no, pero a mayor razón— son enormes. La justicia poética que aplique el autor-narrador en el interior de su relato serán, desde esta perspectiva, verdaderos ajustes de cuentas con la vida que le ha tocado vivir. En el caso de Huysmans, en cuya obra las referencias a la familia son altamente significativas, las posibilidades de rastreo edípico abren un amplio campo de investigación.

Marthe Robert sostiene que únicamente existen dos maneras de construir una novela: la del bastardo realista y la del hijo adoptivo. El primero tendería a un enfrentamiento directo con el mundo; el segundo, carente de recursos o de medios de actuar, preferiría esquivar el combate mediante la huida o la burla (como el Bartleby de Melville: «preferiría no hacerlo»). En el primer caso, el modelo paradigmático de héroe bastardo en el siglo XIX fue Napoleón. Sus epígonos son novelistas de las características de Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Proust, Faulkner y Dickens. Es decir, plena y concienzudamente realistas. En la línea del novelista «expósito» nos encontraríamos con Chrétien de Troyes, Cervantes, Hoffmann, Novalis, Melville y Kafka: novelistas de la ensoñación, que permiten la entrada a lo onírico, a lo espiritual, a una realidad «otra»: la suya propia, la que les sirve en la persecución de sus fines de recomposición de la realidad.

¿Qué decir de Huysmans? Parece que su adscripción al segundo grupo es más evidente que al primero; no sólo por su gusto —a partir de *A rebours*— en incluir en la trama el onirismo, ni porque sus novelas traten de sí mismo: la descripción que hace Huysmans de sus circunstancias familiares nos empuja a percibir una gran nostalgia de sus padres. La obra de nuestro autor no será sino la plasmación del deseo de reconciliación con sus progenitores —y la consiguiente reconstrucción del triángulo edípico en clave noble y elevada—. Huysmans fue, desde lo más profundo de su psicología, un niño expósito, abandonado a su suerte por sus padres —aunque esto sólo fuera cierto en su imaginación—. La escritura le permitió una compensación que jamás alcanzó en vida —de ahí su necesidad de que la literatura fuese plasmación interesada de sus circunstancias—.

### El niño abandonado

En casi todas las referencias a la familia en la obra de Huysmans se pone en escena a un niño que sus padres dejan a su suerte, ya sea en la soledad de los juegos infantiles, ya sea en el abandono del internado. Así, en *Croquis parisiens*, presenciamos la evocación que hace el narrador de su triste infancia ante la mecha de una vela que se consume. Como si se tratara de la magdalena proustiana, la vela le sugiere al niño crecido aquellas tardes de invierno en que su madre, hastiada de las exigencias infantiles, se lo quitaba de encima enviándole a la cocina:



devant ta mère qui champignonne et bougeoie dans un lac de suif, je revois mon enfance, ces longues soirées d'hiver où, fatiguée par mes pleurs et par mes cris, ma mère me renvoyait dans la cuisine près de la bonne épelant à haute voix le gros livre des songes (Huysmans, 1908: 106).

Una situación parecida es referida en *En ménage*, en el momento en que el narrador refiere –en primera persona, excepción en la obra huysmansiana– la vuelta al internado cuando el día de salida tocaba a su fin:

ma famille consultait sa montre. 'Il faut se dépêcher, disait ma mère, l'heure avance'. Je quittais la table après le second plat, j'emportais mon dessert dans ma poche, et alors, après les recommandations et les embrassades, j'étais reconduit par Irma, la bonne. Les rues pleines de monde me serraient le cœur (Huysmans, 1975c: 66).

Esta dejación de responsabilidad, aun cuando tradicionalmente aceptada durante el siglo XIX, no deja de producir en el recuerdo del novelista una viva amargura –«les rues pleines de monde me serraient le cœur»–, en una dolorosa comparación con el resto de la humanidad que se ama y se apoya mutuamente. Es el niño expósito que retorna al orfanato: almacén donde se amontonan los chavales sin vínculo ninguno con sus congéneres. «Sa famille se préoccupait peu de lui; parfois son père venait le visiter au pensionnat: 'Bonjour, bonsoir, soi sage et travaille bien'» –dice el narrador de *A rebours* a propósito de la infancia de des Esseintes (Huysmans, 1978b: 62)–. Y esa es toda la cercanía que el niño puede aspirar a recibir de sus padres. Tal vez no podamos hablar, con estos pocos indicios, de una infancia de niño abandonado a su suerte, pero estas escasas referencias así parecen indicarlo. Hay que tener en cuenta que, desde tiempos muy remotos, la burguesía y la nobleza dejaban sus niños pequeños en manos del cuidado de un ama nodriza, preferentemente en el campo. Como consecuencia de esto, la separación entre la madre y su hijo se convierte en un hecho casi obligatorio, puesto que la costumbre así lo contempla: los lazos afectivos se ven clara y definitivamente afectados por este detalle. Según Knibiehler, el niño «sólo conoce a su madre de lejos» (Knibiehler, 1996: 104).

El abandono que el niño sufre con respecto a sus padres no es, pues, algo que sufriera Huysmans en exclusividad, sino un hecho estructural. La separación de sus progenitores, sin embargo, debió de ser vivida por Huysmans de manera más trágica –lo que justificaría la dramática y doliente referencia que hace nuestro escritor a esta circunstancia–. La presencia de los padres en la obra huysmansiana es, por esto mismo, difusa. Y ello se hace más evidente en el caso del padre que en el de la madre. Como primer ejemplo, nos encontramos con una curiosa y casi agresiva negación del nombre del padre en el *Drageoir à épices* (1874). Se trata de la historia del pintor holandés Cornélius Béga en que se escenifica el repudio del apellido paterno. Como el pintor llevaba una vida disoluta, su padre le dijo que si no cambiaba, le instaría a

que abandonase su apellido, puesto que era un deshonor para el linaje. El pintor se hace rebautizar Béga, en lugar de Bégyn (Huysmans, 1978a: 55).

En *Sac au dos* –la *nouvelle* que Huysmans coniguió incluir en el *recueil* dirigido por Zola *Les Soirées de Médan*– la ausencia de padre se hace evidente. Notemos que el soldado Eugène Lejautel –hombre aficionado a las artes y a las letras–, vuelve a su hogar parisién pasando antes por casa de su madre; allí sacia su hambre con los platos cocinados por la criada. Esa ausencia cobra plena importancia en el imaginario familiar del autor; ninguna referencia se hace al padre, ya sea por su falta o por estar en ese momento fuera del hogar: «il n’y a pas de père dans cette histoire», señala Jean Borie en su ensayo sobre Huysmans (Borie, 1991: 197). Esta circunstancia parece aclararse en cuanto asistimos al relato de las andanzas de André Jayant, el héroe de *En ménage*. Allí descubrimos que André es hijo de «une mère veuve et sans le sou» (Huysmans, 1975c: 63). La ausencia de padre queda ya perfectamente aclarada. Pero *A rebours* propone una paternidad para el héroe polifacético y heteronímico de Huysmans. Como diría en alguna ocasión el autor, des Esseintes no era sino un Follantin (héroe de *A vau-l'eau*) con dinero –lo que asegura la continuidad de la obsesiva pintura del personaje huysmansiano–. Para asegurarle una fortuna, Huysmans coloca a des Esseintes en el seno de una familia nobiliaria en decadencia, de la que él sería el último representante. Linaje de guerreros bigotudos, él fue el resultado de matrimonios consanguíneos que no hicieron sino depositar al linaje en una caída irrefrenable: «la décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours; l’effémation des mâles était allé en s’accentuant» (Huysmans, 1978b: 61). Él era el «seul rejeton (qui) vivait [...] le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d’un bleu froid d’acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes» (Huysmans, 1978b: 61). Más adelante, el duque dice no haber conservado de sus padres más que «un souvenir apeuré, sans reconnaissance, sans affection». En cuanto a su padre, «il le connaissait à peine». A veces aparecía en el castillo de Lourps –que luego sería escenario de *En rade*– y mantenía con la madre del protagonista aburridas y breves conversaciones, al cabo de las cuales, «le duc s’éloignait indifférent et ressautait au plus vite dans le premier train».

De la madre del protagonista heteronímico conocemos poco también. Aparte de su viudedad –que sólo es desmentida en el caso de *A rebours*, y cuán difusa es la figura paterna que la contradice–, sabemos del abandono en que rápidamente dejó al joven héroe. En uno de sus avatares –Léo, el amante de Marthe –en *Marthe, histoire d’une fille*–, nos enteramos de que la decadencia de su persona le viene por su temprana separación materna –que le había empujado al libertinaje y la usura de los sentidos: «ce garçon s’était affranchi de bonne heure de la servitude maternelle et il avait tant mésusé de la liberté aqoise que, vengeresse des mœurs, la débauche l’avait flétri,

corps et âme» (Huysmans, 1975a: 61). Estas palabras, de tono cercano al reproche, se ven amplificadas de nuevo en *A rebours*, donde la descripción de la madre alcanza un nivel casi doloroso: «il se la rappelait, immobile et couchée, dans une chambre obscure du château de Lourps» (Huysmans, 1978b: 62). Mujer fotosensible, doliente y depresiva, que no soportaba los excesos de la luz y vivía siempre entre tinieblas. En la penumbra se desarrollaban las espaciadas entrevistas entre la madre y el padre,

assis, en face l'un de l'autre, devant un guéridon qui était seul éclairé par une lampe au grand abat-jour très baissé, car la duchesse ne pouvait supporter sans crise de nerfs la clarté et le bruit; dans l'ombre, ils échangeaient deux mots à peine... (Huysmans, 1978b: 62).

Y entre penumbras se desarrollaban también las visitas que, durante las vacaciones, el hijo hacía a su madre: nada, ni la alegre visita del hijo ausente tanto tiempo logra sacar a la enferma de su ambiente de penumbra:

sa présence ne tirait pas sa mère de ses rêveries; elle l'apercevait à peine, ou le contemplait, pendant quelques secondes, avec un sourire presque douloureux, puis elle s'absorbait de nouveau dans la nuit factice dont les épais rideaux des croisées enveloppaient la chambre (Huysmans, 1978b: 62).

Abandono repetido del hijo por sus padres, quienes lo habrían engendrado por la natural continuidad del matrimonio. El niño, el individuo, en este contexto, se convierte en un mero símbolo, en la exudación de un humor de sus padres –cuya responsabilidad hacia el nuevo ser se completará exclusivamente con la crianza encomendada a una persona ajena a la familia–. El afecto necesario para el desarrollo de la persona brilla por su ausencia, puesto que el tiempo de progreso material y tecnológico tan sólo espera de las familias la reproducción de fuerza de trabajo útil para la sociedad. En medio del materialismo ambiente, el impulso individualizador de un Huysmans no puede ser tomado sino como un acto de rebeldía: una protesta contra el mundo de autómatas que estaban creando «les mœurs américaines», basado en el trabajo y la familia: «l'éloge de la force brutale, [...] l'apothéose du coffre-fort», como denuncia en *Là-bas* (Huysmans, 1961: 6).

La familia será por ello mismo blanco de las diatribas de Huysmans: como conformadora del espíritu moderno que vacía de alma al individuo. Con un vivo sentido de reproche, nuestro autor desgranará una serie de ataques que no hacen sino mostrar cuánto le debe su continua infelicidad al ser que sus padres hicieron de él. El niño abandonado se lamenta de su suerte, de la falta de afecto que recibió durante su infancia y que provocó esa frialdad, esa altivez de costumbres, esa negación de todo atisbo de fraternidad universal en su persona –salvo cuando, por necesidades del guion naturalista, se ponía a cantar las alabanzas de la gente pobre–. La crueldad de sus semejantes se hizo ya patente en su adolescencia, cuando hijo de una viuda y sin dinero (*En ménage*), por causa de sus carencias económicas,

les camarades riches me lâchaient à la porte du bahut, les jours de sortie, parce que je n'avais pas, comme eux, des cravates d'azur et des cols droits [...] C'est toute ma jeunesse, une jeunesse d'humiliation et de panne qui est là (Huysmans, 1975c : 73),

dice el narrador auto-diegético de *En ménage*. Y los reproches pasan tanto por el plano afectivo, «pas de compliments, quand j'étais premier, un air rogue lorsque j'étais troisième –méprisant et furieux si j'étais onzième», como por el económico –ya sea en función de una alimentación más que deficiente: «une bourse au lycée, un rabais à la pension, je ne pouvais réclamer quand la viande putridait et que des cafards submergés dansaient dans l'abondance»; ya en su vertiente vestimentaria:

des pièces et des béquets à toutes mes bottines. Des gilets taillés dans les vieux gilets qu'un oncle abandonnait à ma mère, pour moi, un uniforme de dimanche toujours fané, faute de pouvoir en renouveler les pièces (Huysmans, 1975c: 73).

Todas estas circunstancias hicieron del autor de *A rebours* un resentido personaje con el reproche siempre en la punta de los labios, dispuesto a salir disparado a la primera oportunidad. Como comenta Michel Raimond a propósito de las invectivas de *A rebours* contra la familia, Huysmans hace gala en este examen de su infancia de un parafreudismo bastante acertado al sugerir que «tout était joué dès l'enfance» (Raimond, 1987: 136).

Así, en el episodio del grillo metido en una jaula colgada del techo de su *boudoir* parisién, des Esseintes reacciona en base al odio y el desprecio que siente por su infancia. El pasaje es altamente revelador:

quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bousculaient devant lui [...] un tumulte s'élevait en son âme, un besoin de vengeance des tristesses endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles (Huysmans, 1978b: 70).

Este variado repertorio de diatribas deja bien a las claras la naturaleza del proyecto huysmansiano: recomponer en oscuro su historia personal para justificar su ruptura con la familia y con el mundo. En *En rade*, el narrador describe los terribles pensamientos que asaltan al protagonista cuando piensa en su familia; y la inspiración no le falta con la compañía de que disfrutaron en ese refugio que creyó encontrar en el castillo de Lourps: le *père* Antoine y su mujer, Norine, tíos de su mujer, entienden sizar todo lo posible a la pareja de parisinos: «un fils adorant ses parents n'aspire certes pas à être privé d'eux, mais songe, sans le vouloir, avec une certaine complaisance à l'instant de leur mort» (Huysmans 1984: 102). La familia aparece en esta novela co-

mo decorado de la explotación de los vínculos familiares –sobre todo en su versión campesina, de la que el narrador parece odiar el exacerbado sentido de la ambición–. En realidad, *En rade* es una crítica oscura al funcionalismo y el utilitarismo de la sociedad, que tan sólo encuentra su *motu* en el afán lucrativo y en la satisfacción de los instintos lúbricos. En oposición a toda esa sociedad, Jacques Marle, hombre frío, presa propiciatoria de la impotencia, aparece como un electrón libre en medio de tanta degeneración humana. Y es que la compañía que les toca frecuentar, a él y a Louise, en la zona de Lourps es de lo más florido que un espíritu hipersensible como el suyo pueda asumir.

La familia vuelve a ser vilipendiada en *En rade* mediante un extraño sueño que tiene Jacques en plena lectura de una revista científica. Subyugado por el descubrimiento de las «*ptomaines*» –que vendrían a ser los extractos concentrados de la carne y los huesos–, su imaginación onírica construye una curiosa ficción que pone en escena una familia nuclear, una escena primordial, un triángulo edípico. Un padre, una madre y un niño pequeño están sentados a la mesa y, llegados a los postres, nace un diálogo a propósito del extracto de abuelo con que iban a aromatizar una crema. Consiguientemente, se dora el recuerdo del viejo antes de proceder a la ingesta de su esencia. Preguntado el niño por si recuerda a su abuela –cuyas *ptomaines* exhalaban un ligero retufo a tabaco–, dice preferirla al abuelo porque el postre que aromatizaban con la esencia de abuela era más apetitoso. «Quelle délicieuse et touchante scène de famille!» –exclama, irónico, Jacques, al salir del marasmo en que estas ensoñaciones le habían sumido (Huysmans 1984: 186)–. El mismo odio contra la familia se puede observar en *Là-bas*, esta vez proyectado en el retrato que de Gilles de Rais hace el estudioso Durtal. Debido a los inmensos gastos en que incurría el caballero medieval para satisfacer sus excesos, su familia consiguió que el Rey Charles III promulgase un edicto que prohibiese la venta del patrimonio. Tan sólo el duque de Bretaña fue conocedor de esta noticia, que no hizo trascender y que aprovechó para adquirir a precios ínfimos gran parte de las posesiones del noble caído en desgracia.

Cela explique aussi la fureur de Gilles contre sa famille qui avait sollicité des lettres patentes du roi –et pourquoi il ne s'occupe plus, durant sa vie, ni de sa femme ni de sa fille qu'il relégua dans un fond de château, à Pouzauges (Huysmans, 1961: 48).

Como hemos podido ver, la pintura que el narrador hace de su situación familiar nuclear tiene como elementos formadores: infancia de abandono, padre inexistente o ausente, madre enfermiza. Esto es lo que hemos encontrado siguiendo las pautas del método psicocrítico de Charles Mauron: la superposición de elementos dispares hallados a lo largo de toda la obra del autor, que permite establecer sus mitos

personales y obsesivos (Mauron, 1966: 35)<sup>4</sup>. Cabe preguntarse si realmente se trata de una proyección de la vida del propio Huysmans en su obra o si es, por el contrario, tan sólo una fabulación inocente. Como continuación a la superposición –que arroja el mito personal huysmansiano de la familia– deberíamos proceder a su comparación con la biografía de nuestro autor. Sólo así nos aseguraremos de que nuestras hipótesis no son validadas *a priori*, sino tras contraste con la realidad. En caso de producirse coincidencia entre hipótesis formuladas al hilo de la lectura y los datos biográficos podrá establecerse una línea clara de mitología personal y obsesiva del autor en cuestión.

Siguiendo al gran biógrafo de Huysmans, Robert Baldick, así como a otros comentaristas de su obra –como por ejemplo Jean Borie–, descubrimos que el autor quedó huérfano de padre a la temprana edad de ocho años. Ese mismo año de 1856, el joven Georges entraría en un internado de nombre Institution Hortus –que será evocada más tarde en *En ménage*–. Su madre, Elisabeth, contrairía en 1857 matrimonio de nuevo con el protestante Jules Og. Un año después, su padre adoptivo invertiría su capital en un taller de imprenta sito en los bajos de su apartamento parisien, en el nº11 de la calle de Sèvres –que serviría como escenario a la trama de *Les Sœurs Vartard*–. La lectura que podemos extraer de estos esclarecedores datos es de gran valor, sobre todo teniendo en cuenta su coincidencia perfecta con las hipótesis construidas a partir de la lectura de la obra de Huysmans. Todo el arsenal que nuestro autor descarga sobre la institución familiar no es sino un feroz ajuste de cuentas. Al ser abandonado en manos de una institución infantil, la imaginación creadora de Huysmans elabora una extraña compensación mediante la cual culpa de su trayectoria vital, por una parte, a su madre, y por la otra, a su padre adoptivo. La sustitución de su padre por otro adoptivo a instancias de su madre desencadenaría una retahíla de consecuencias decisivas. El padre ficticio se convertiría en un verdadero intruso que impediría la liquidación del complejo de Edipo –que no haría sino actuar a lo largo de la acción compensatoria de su imaginación creadora–. Con la desaparición del padre biológico, el niño –que siempre desarrolla hostiles tendencias hacia su padre verdadero– se cree por un momento dueño absoluto de su madre; la irrupción del padre adoptivo en el escenario edípico no puede ser más inoportuna para el desarrollo anímico del infante.

Las consecuencias para el niño son nefastas. No sólo su resquemor al haber sido abandonado es enorme, sino que se siente ausente de un padre que le dé el afecto y la seguridad necesarias en todo desarrollo. El padre adoptivo parece adoptar para Huysmans la figura que Samuel Osherson (Oshershon, 1986: 102) nombra como

---

<sup>4</sup> Sainte-Beuve ya afirmaba en 1855 en sus *Portraits contemporains*, a propósito de Sénancour, que «pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession» (Baudelaire, 2005: 365).

«padre herido», pues, incapaz de mostrar un afecto que no siente por un hijo que no es suyo, le priva de un modelo que le permita acceder a la escala afectiva. Como señala Elisabeth (Badinter, 1993: 181) al hilo de los argumentos de Osherson, el resultado de esto es que la imagen del padre oscila entre el «poder omnímodo ajeno» y una debilidad sin límites; los sentimientos del hijo se reparten entre el miedo (del odio y del rechazo del padre) y el desprecio. La profunda necesidad que siente el hijo de que su padre le reconozca y confirme como tal choca con la ley del silencio. Su masculinidad, que necesita un refuerzo constante, queda inacabada debido a la huida paterna.

El poeta Robert Bly –inspirador del movimiento mitopoético de recuperación de la importancia de la figura paterna (Bonino, 1998: 7-22)– dice que el padre ausente de la sociedad industrial es a menudo objeto de fantasmas para el niño, quien termina viendo en él una figura demoníaca. Jorge Belinsky, por su parte, observa que el lugar vacío de la función paterna desempeña una función semejante a la del asesinato del padre originario en el mito edípico, en cuyo caso la angustia ante el vacío conduce al surgimiento del espacio de lo religioso (Tubert, 2001: 197). El padre es sacralizado –y tanto más si su desaparición es real y mal cubierta por un intruso que no cumple su papel– y tan pronto es tratado como una figura negativa –diabólica– como positiva –padre sacralizado–. Como señala Silvia Tubert con Belinsky, «el padre es asesinado porque tiene que ser inmortal o, más bien, eterno»: de ahí que en la biografía novelada –o la «bioficción»– de Huysmans el padre haya sido muerto por intereses no sólo poéticos.

La negación del nombre del padre no es sino un complemento a esta intención negativizante de la figura paterna. Obsérvenos un pequeño detalle que parece tener poca importancia: la segunda novela de Huysmans, que se desarrolla en la imprenta que tuvo como modelo en la que el Sr. Og invirtió debajo de la casa familiar, lleva el sugerente título de «las hermanas *Vatard*». Una cercanía fonética demasiado evidente con el término '*bâtard*', que cobra pleno significado si se tiene en cuenta que dos eran las hermanastras que nuestro autor salió ganando en la unión de su madre con Og. Ese título, a la luz de esta sugerencia, puede leerse como «las hermanas del Bastardo» mediante una complementación del nombre muy frecuente en francés y que permite unir a un sustantivo con su complemento elidiendo la preposición (como en, por ejemplo, Bourg-la-Reine).

Así pues, el joven 'bastardo' debe hacer suyo un nombre paterno que no es el propio; una situación que para Lacan podría ser generadora de una potente y destructiva psicosis por la laguna en el lenguaje que crea para el joven niño. En su estudio del caso Schreber, Lacan insiste sobre el papel que puede representar en la iniciación de la psicosis la presencia real, en esta tercera posición, de un personaje paternal (Lacan, 1972: 123); el carácter destructor y devastador de esta presencia se debe al hecho de que haya surgido en lugar de una ausencia, de una falta. Seguramente, no de la au-



sencia real del personaje paterno en la infancia del paciente, pues sería evidente que eso no sería lo más frecuente en la psicosis, sino una forma de carencia menos perceptible inmediatamente. De esta manera, el nombre del nuevo padre es incapaz de entrar en la cadena de significantes que constituyen el inconsciente del niño, pues no pertenece a la ley del padre que había comenzado a construir. Esto crearía un verdadero agujero en la subjetividad del autor-paciente, una falta casi imposible de llenar – como se produce frecuentemente en los casos de esquizofrenia–.

Jean Laplanche, basándose en estas consideraciones lacanianas para su estudio sobre la carencia del «Nombre del Padre» que vanamente trata de encontrar Hölderlin en el poeta Schiller, estima que la falta de un significante, esa laguna del lenguaje, constituye la llave de la psicosis. Termina diciendo que en esa búsqueda casi desesperada, Hölderlin, frente a una *imago* materna castradora, intenta en vano encontrar una *imago* paterna que vendría a poner término a la relación dual aterradora con la madre, y pudiera servir de mediadora (Laplanche, 1961: 28).

Para otro psicoanalista, Charles Bernheimer, el nombre del padre, lejos de ser un privilegio fálico como postula Lacan, es una fuente potencial de angustia para el hombre (Bernheimer, 1992: 12). Para él, el problema no radica en la sustitución de un significante por otro, sino en el riesgo de que un pene haya sustituido a otro. En el caso de Huysmans, que se debió de ver en la necesidad legal de adoptar el nombre de su padre putativo, la negación del nombre de este era no sólo la manifestación de un deseo de mantener la memoria de su propio padre, sino también la de reivindicar su derecho de goce de su madre –que iba a ser detentado en lo sucesivo por el Sr.Og–. La misma existencia de ese nombre del padre recuerda al joven Huysmans la posibilidad de ser castrado. De ahí su negación militante.

Para resumir y simplificar, la llegada de un nuevo padre parece no servir para colmar la ausencia del padre biológico. La discontinuidad en la interiorización de la ley del padre, basada en el lenguaje, hace que el niño desarrolle una psicosis tendente a la esquizofrenia. La ausencia de padre en la ley que debe hacer suya el niño le enfrenta directamente a su madre, pues ya no hay barrera para sus deseos incestuosos. La figura paterna se sobrevalora como mediadora que podría ser entre la madre y el hijo, pues este corre el peligro de ser castrado por su propia madre. La consecuencia fantasmática de la atribución de un papel castrador a la madre pasa por su configuración como mujer fatal y peligrosa, dotada o no de un pene –que sería la solución edípica a la necesidad de mediación que siente el niño–. El pene materno se convertirá, con ello, en un fetiche que permita la sustitución perfecta del atributo paterno. Y las referencias a ambos elementos son numerosas en la obra de Huysmans.

La psicosis que los doctores presentados por Buvik quisieron ver en Huysmans queda claramente justificada en base a un conflicto edípico no liquidado. Su historia familiar es recreada de manera interesada por medio del ejercicio literario,

para que así sus grandes hitos, sus grandes datos, sean debidamente corregidos e integrados. Al hacerlo desde una ficticia distancia de narrador omnisciente, el escritor se convierte a sí mismo en objeto de su relato, objetivando y haciendo *más reales* sus conclusiones. El naturalismo queda, de esa manera, postergado como pintura fiel de las miserias de una sociedad complaciente: a Huysmans le interesará el naturalismo de su alma, utilizado como técnica para el estudio profundo de sus propias obsesiones vitales. Un proyecto así difícilmente podría tener cabida en la escuela de Médan.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADINTER, Elisabeth (1993): *XY. La Identidad masculina*. Trad. de Montserrat Casals. Madrid, Alianza Editorial.
- BALDICK, Robert (1958): *La Vie de J.-K. Huysmans*. Trad. de M. Thomas. París, Denoël.
- BAUDELAIRE, Charles (1996): *Mon Cœur mis à nu*. París, Editions Arcadia.
- BAUDELAIRE, Charles (2005): *Écrits sur la littérature*. París, Le Livre de Poche.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *Le Deuxième Sexe*. París, Gallimard, 1949.
- BAGULEY, David (1990): *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BARTHES, Roland: *Plaisir du texte*. París, Seuil, 1982.
- BERNHEIMER, C. (1992): «Penile Reference in Phallic Theory», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 4, nº1.
- BETTELHEIM, Bruno (1995): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. Barcelona, Ed. Crítica, col. Drakontos.
- BONINO, Luis (1998): «Los varones frente al cambio de las mujeres», en *Lectora, Revista de Dones i textualitat*, 4: «Hombres y feminismo». Barcelona, Universidad Autónoma.
- BORIE, Jean (1991): *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*. París, Grasset.
- BOURDIEU, P. (1997): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- BUVIK, Per (1989): *La Luxure et la pureté. Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Oslo, Didier Erudition-Solum Forlag.
- CAMUS, Albert (1951): *L'Homme révolté*. París, Gallimard.
- COGNY, Pierre (1953): *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*. París, Nizet.
- COGNY, Pierre (1992): prefacio a *L'Oblat*. Edition de Denise Cogny. París, Piro.
- FINKIELKRAUT, Alain (1984): «La Nostalgie de l'épreuve», in *Le Genre humain*, nº10. París.
- FREUD, Sigmund (1972): *La novela familiar del neurótico* en *Obras Completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Edición de Jacobo Numhauser Tognola. Tomo IV. Madrid, Biblioteca Nueva.

- GOURMONT, Rémy de (1963): «M. Huysmans, écrivain pieux», *Promenades littéraires*. Vol.3. París, Mercure de France.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1908): *Croquis parisiens*. París, Plon.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1953): *Letres inédites à Emile Zola*. París, Droz.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1961): *Là-bas*. París, Plon-Le Livre de poche.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1972): *Sac au dos*, in *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*, vol. I. Ginebra, Slatkine Reprints.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975a): *Marthe, histoire d'une fille*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975b): *Les Sœurs Vatarad*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1975c): *En Ménage*. París, Union Générale d'Éditeurs.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978a): *Le Drageoir à épices*. París, Union Générale d'Éditions.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978b): *À Rebours*. París, Garnier-Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1984): *En Rade*. París, Gallimard.
- JACQUINOT, Jacques (1951): «Louis-Alexis Orsat, un ami "perdu et retrouvé" de J.-K. Huysmans», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, nº 23, pp. 165-176.
- KNIBIEHLER, Yvonne (1996): «Madres y nodrizas», en TUBERT, Silvia (ed.) (1996): *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra Feminismos.
- LACAN, Jacques, (1972): *Escritos*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid, Siglo XXI Editores.
- LAPLANCHE, Jean (1961): *Hölderlin et la question du Père*. París, P.U.F.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil.
- MAURON, Charles (1966): *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. París, José Corti.
- OSHERSON, Samuel (1987): *Finding our father*. Nueva York, Fawcett Books.
- RAIMOND, Michel (1987): «Huysmans et le discours psychologique», en *Huysmans, Une esthétique de la décadence*. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar (novembre 1984). Ginebra-París, Editions Slatkine.
- ROBERT, Marthe (1972): *Roman des origines, origines du roman*. París, Grasset.
- SENNET, Richard (2000): *La Corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- TACIUM, David (1998): *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Huysmans, Pater, Dossi*. Université de Montréal (tesis consultada en línea: <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html>).
- TUBERT, Silvia (2001): «Sacralización y ocaso de la figura paterna» (pp.183-202), en Carolina Sánchez-Palencia y J. Carlos Hidalgo (2001): *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- WEBER, Max (2001): *La Ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.