

Dandismo y Misoginia de Huysmans

FRANCISCO DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ
Universidad de Zaragoza. España

Resumen

El texto trata de analizar la evolución de la misoginia de Joris-Karl Huysmans, en quien el odio hacia lo femenino no es sino un mecanismo de defensa ante el temor a la agresión sexual; el contacto erótico de sus personajes masculinos con las mujeres se ve siempre acompañado de sentimientos de culpabilidad que tienden a ensombrecer el acto sexual –de ahí que aspire a su denigración y posterior eliminación. El paulatino abandono de toda actividad sexual por parte de Durtal, el último de los avatares del alter-ego ficcional de Huysmans, podría perseguir la reconciliación con la instancia materna: algo necesario para sus obsesiones psicosexuales de “niño expósito” (en la terminología de Marthe Robert, quien se basa a su vez en el psicoanálisis freudiano).

Palabras clave: *Huysmans, dandismo, misoginia, fijación materna, impotencia y reclusión como escapes.*

Abstract

This text tries to analyse the evolution of Joris-Karl Huysmans misogyny, whose hate against the feminine is only a defence mechanism face to the fear of sexual aggression. Every erotic contact of his male characters with women is linked to culpability feelings which tend to darken the sexual act –that is why he aspires to their degradation and further elimination. The gradual abandon of all sexual activity by Durtal, the last of the avatars of Huysmans' fictional alter egos, could look for the reconciliation with mother instance: something necessary to his psychosexual obsessions as a “foundling child” (in Marthe Roberts' terminology, based on Freudian psychoanalysis).

Keywords: *Huysmans, misogyny, maternal fixation, impotence and imprisonment as escapes.*

En el proyecto literario y vital de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) de ataque a la mediocridad, la mujer juega un papel muy importante, puesto que ella representa lo sentimental y natural, lo poco civilizado frente a la mente ultra-cultivada de nuestro

autor¹. Por eso mismo, el dandi que hizo de sí mismo Huysmans –basado en un odio defensivo contra lo que podía suponer una amenaza contra su integridad– se sentía forzado a considerar a la mujer como un ser inferior, únicamente entregado a las servidumbres de la especie.

Si la actitud dandiesca de Huysmans era una pantalla con la que escudarse de agresiones exteriores, es concebible que el ser causante de angustias fuera degradado. *No woman, no cry*: sin mujeres, la trama novelesca –ídem para la vida– pierde uno de sus componentes más *obscenos*, y el individuo-escritor puede así dedicarse en cuerpo y alma a su labor predilecta, el encierro en el estudio.

La degradación Huysmansiana de la mujer no sólo era parte de un proyecto vital, sino también literario: «Moi, c'était cela qui me frappait surtout à cette époque, supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme»², como dice nuestro autor en su "préface écrite vingt après le roman". Ese tipo de novela que podía resumirse, según él, en «savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle»³, la novela de desarrollo psicológico, no servía a sus intereses ni artísticos ni vitales: su proyecto era transformar su vida a través de la reconstrucción de sus circunstancias. Por eso la supresión de la mujer se convirtió en uno de los *leitmotive* de su obra más tardía. Sin embargo, no de cualquier tipo de mujer –pues las figuras que revisten cierto carácter maternal y casto son perfectamente admitidas y bienvenidas, cuyo máximo exponente será la Virgen María–, sino únicamente de aquellas mujeres que podían suponer un peligro y una tentación de orden sexual para nuestro autor. La última de ellas, Florence, fue objeto de largas y oscuras diatribas en la última de las obras, *En Route*, en las que aún se admitía la presencia tentadora de la fémina.

Sin embargo, hasta llegar a ese estadio de la producción Huysmansiana, la mujer fue el blanco de los ataques más despiadados. Las causas son fáciles de comprender –no compartibles aun comentadas–, pues siendo ella motivo de tentación y, por extensión, de la insatisfacción de los héroes del autor de *A rebours*, es lógico que el orgullo dolido arremetiera contra quien lo provocara. Decimos lógico porque creemos comprenderlo, aunque apoyemos antes la idea de que es esa una solución fácil a la problemática de orden psicosexual que padece Huysmans. El problema no

¹ Ya en 1869, la feminista francesa Maria Deraiimes proclamaba la necesidad de terminar con esa distribución arbitraria y ficticia de las cualidades humanas "que afirma que el hombre representa la razón y la mujer el sentimiento y la naturaleza" en el N° 1 de la revista *Le Droit des Femmes*, 1869. En Alzon, Claude, *Mujer mitificada, mujer mistificada*, París-Barcelona, Ruedo Ibérico-Ibérica de Publicaciones, 1982, p. 52.

² Huysmans, J.-K., *A rebours*, París, Garnier-Flammarion, 1978, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 46.

está fuera, sino dentro de sí mismo; la mujer es un chivo expiatorio, a quien sacrifica el escritor en el altar de su propio ego.

Suprimir la pasión, suprimir la mujer. Lo que parece ser un planteamiento literario con afán de renovación de las letras de su tiempo se convierte, a la luz de nuestros argumentos, en una estrategia de defensa de la personalidad dolida.

Son dos, de esta manera, los motivos que llevan a Huysmans a la misoginia: uno, por la tradicional filiación natural y anti-ilustrada de la mujer; otro, por la amenaza que su presencia presenta para el atemorizado heterónimo ficcional huysmansiano⁴. Amenaza que no pasa sólo por el miedo al fracaso y a la incapacidad: sucumbir a los encantos de la mujer es traicionar la memoria de la madre. Ya lo señaló Freud en su estudio sobre da Vinci en relación con la homosexualidad latente de muchos artistas compulsivos que se refugian en el trabajo: en todo ello subyace una sólida fijación a la madre⁵. Por ello mismo, cada nueva unión carnal con una mujer suponía para el ánimo de Huysmans un terrible sentimiento de culpa, en cuya base hallamos, precisamente, esta fijación materna.

Elisabeth Badinter entiende que la nostalgia del seno materno que sienten muchos hombres puede ser una amenaza contra su masculinidad; de ahí que el odio hacia el sexo femenino sea una salida clara –amén de fácil– para estos individuos. Recuérdese ese “odre... lleno de pus” a que se refería Baudelaire⁶. Denigrar a la mujer será una salida, poco honrosa, pero salida al fin y al cabo, a las amenazas de castración y de regresión.

La primera diatriba contra la mujer se basa en su cercanía a la naturaleza. “La femme est le contraire du Dandy”, dirá su estimado Baudelaire: “la femme a faim et elle veut manger. Soif, elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Le beau mérite! La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable”⁷. Por eso todas las sustituciones de lo natural por el artificio serán intentos de controlar y de sobreponerse a esa indomeñable naturaleza femenina; el mejor artificio es para Huysmans, sin duda alguna, la obra literaria.

La segunda diatriba, la que se centra en la naturaleza ultra-sexual de la mujer,

⁴ «Heterónimo ficcional huysmansiano» es el nombre que doy al personaje protagonista que aparece a lo largo de todas las obras de Huysmans y que se puede identificar intensamente con el autor. Se trataría, pues, de una especie de alter ego al que da diferente nombre: Cyprien, Fofantín, des Esseintes, Jacques Marle y el definitivo Durtal.

⁵ Freud, Sigmund, «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, Tomo V, pp. 1577-1619.

⁶ Badinter, Elisabeth, *XY. La Identidad masculina*, Barcelona, Alianza Editorial, 1993, p. 79.

⁷ Baudelaire, Charles, *Mon Coeur mis à nu*, París, Editions Arcadia, 1996, (III), p. 9.

será exorcizada mediante la cosificación de sus atributos. La mujer fatal es la gran protagonista de esta objetualización; la adoración de un ídolo, la definición de un ideal inalcanzable, permite la lejanía del amante y de la amada. Por extensión, la lejanía del amenazado y de su amenaza no deja de significar un refugio para el primero. «L'art devrait être ainsi que la femme qu'on aime, hors de portée, dans l'espace, loin»⁸, o, como dice en otro pasaje de la misma novela, «il n'y a de vraiment bon que les femmes que l'on n'a pas eues»⁹, averiguar que la mujer que se amó es inaccesible, honesta y casada, lejos, quizás muerta...: «Il n'y a que ces amours irréelles et intangibles, ces amours faites de mélancolies éloignées et de regrets qui valent!»¹⁰. Ese es el tipo de “contacto” que nuestro autor desea mantener con las mujeres. Un contacto sin los aspectos más negativos del mismo, hecho a la medida de su mentor; y, cómo no, la mejor manera de llevar a cabo este tipo de contacto, la que proporciona la distancia más segura, es, sin duda, la literatura.

La mujer, en primer lugar, aparece en el imaginario huysmansiano como un individuo que necesita constantemente ser domado. Su carácter natural la convierte en una especie de animal salvaje de necesaria domesticación para poder vivir sin problemas en sociedad. Este sería uno de los efectos de la socialización diferenciada de la que hablaba Bourdieu¹¹, aunque llevado a su extremo en el siglo XIX.

Como en el ejercicio de la doma, hay que dejar bien claro al animal quién es el jefe. Sólo así la bestia comprenderá que toda resistencia es inútil y que es lo más conveniente para ella. Cuando la bestia se da cuenta de que está a total merced de su dueño es posible que aparezca el amor —parece creer Stendhal. La admiración nace de esta sumisión, como lo ve la soberbia Mathilde de la Mole cuando el poder que ejerce Julien Sorel sobre ella es definitivo: “Il est digne d'être mon maître, puisqu'il a été sur le point de me tuer”¹², dice la joven aristócrata del secretario de su padre. El mismo fenómeno observamos en otra novela, muy del gusto de Huysmans, en la que la ligazón de la mujer al hombre se produce, precisamente, por el imperio que este demuestra tener sobre ella a base de golpes:

Entre ambos existían esos lazos de tortura que ligan a la mujer para siempre: el sacrificio, el sufrimiento, la humillación. La poseía porque había violado su conciencia, pisoteado sus ilusiones, martirizado su vida. Era suya, suya eternamente, él era el dueño de todos sus dolores¹³.

⁸ Huysmans, J.-K., *Là-bas*, París, Plon-Le Livre de poche, 1961, p. 209.

⁹ *Ibidem*, p. 178. Señalemos que la misma frase está copiada textualmente de una obra de Zola de 1882 (por lo tanto anterior a *Là-bas*, que es de 1891). ZOLA, E., *Pot-Bouille*, París, Gallimard-Folio, 1982, p. 364.

¹⁰ *Ibidem*, p. 178.

¹¹ Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, París, Seuil, 1998, p. 87.

¹² Stendhal, *Le Rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle*, París, Gallimard Folio, 1972, p. 348.

¹³ Goncourt, Edmond y Jules, *Germinie Lacerteux*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 221.

Germinie es completamente suya —de su amante Jupillon, quien no sólo la torturaba físicamente, sino que la extorsionaba y sometía a mil vejaciones.

En la obra de Huysmans, el papel de domador está perfectamente atribuido al macho dominador, quien ejerce su autoridad fuera del imperio de la razón. Se trata de un poder ciego, que exige la misma ceguera de quien lo sufre en sus carnes. Así se produce en la persona de Marthe, quien parece vivir las palizas que le propina su amante Ginginet con una extraña mezcla de odio y ternura:

Cette haine attendrie que l'on porte au mâle qui vous fouaille, les révoltes furieuses contre le servage, cette allégresse à frapper son dompteur, quitte à se faire écraser par lui, rendirent Marthe presque folle¹⁴.

Sin embargo no es ella la única en esta la novela que parece mediar a golpes sus relaciones de pareja. También la nueva amante de Léo —a quien se une tras su ruptura con Marthe— viene de un pasado de amenazas y palizas; «et cependant quand elle y songeait, elle avait de grosses larmes dans les yeux, pleurant sur son sort, répétant qu'elle eût aimé à vivre près de lui et avoir des enfants.»¹⁵

La violencia doméstica despierta sin ninguna dificultad un cierto amargor en nuestro espíritu pues, en el momento de la redacción de este texto, España conoce un incremento constante casos. Y, constatando este hecho, no podemos sino estremecernos al pensar en la situación por la que debe de atravesar una víctima que eche de menos a su torturador. En la psicología carcelaria, este fenómeno recibe el nombre de “complejo de Estocolmo”, por el cual la persona secuestrada siente cómo se establece una relación de dependencia entre ella y su secuestrador. Lo natural, como hacen las obreras de *Les Soeurs Vatard*, es criticar a la mujer que se prenda de un hombre que la maltrata:

'Est-elle bête de suivre un homme qui la bat! c'est moi qui le ficherais en plan!' Et elles-mêmes arrivaient, le lendemain, avec un pochon et des ravines sur le visage et défendaient énergiquement leur maître alors que les autres le traitaient de brigand et de lâche!¹⁶

Difícil solución para este complicado problema. Se dan en él cuestiones de dependencia no sólo económica —y los casos expuestos en la novela referida lo demuestran, pues las obreras se ganan la vida de la misma manera que sus compañeros varones (habría que añadir que con ciertas diferencias salariales, pero tal vez no venga al caso ahora)—; el quid del asunto es la dependencia emocional que se establece entre una mujer y aquel a quien la sociedad otorga el título de dueño. Ya sea éste marido,

¹⁴ Huysmans, J.-K., *Marthe, histoire d'une fille*, París, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 106.

¹⁵ *Ibidem*, p. 122.

¹⁶ Huysmans, J.-K., *Les Soeurs Vatard*, París, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 157.

novio o amante, los roles de uno y otra pasan por la sumisión de esta a aquel; de lo contrario al situación se enrarece y los grandes fundamentos de la civilización patriarcal parecen ponerse del revés. Y ese tipo de autoridad debe ejercer el novio de una de las hermanas Vatarad, Auguste, a quien le recomiendan mano dura para arreglar la indisciplina de Désirée:

secouez-la comme un prunier et, au besoin, dégradez-y le portrait! criait le vieux Chaudrut... – Des gifles comme aux enfants qui crient! et voilà tout! ça allait tout seul après!¹⁷

Es la única y verdadera manera de que lo establecido funcione: el hombre dicta y la mujer acata; de lo contrario, paliza. No hay más argumentación que valga en los diálogos sobre autoridad en la clase obrera pintada por Huysmans. Trabajadores que sólo piensan en vaciar litros de vino y trabajadoras que aspiran a llenarse la tripa de patatas fritas a la caída de la tarde son los sujetos con los que nuestro autor teje sus tramas proletarias. Sin embargo, este escenario es perfectamente aplicable a cualquier clase social, puesto que aquí se trata más de una cuestión de dominación y estatus que de otra cosa. El dominando debe ejercer su dominación –aun *malgré soi*– a golpe de autoridad. Es así como se establece de la manera más clara posible la relación entre ambos miembros de la situación de dominación.

Algo más subyace en esta relación establecida mediante la fuerza. Se trata de la consideración de que la mujer pertenece al ámbito de lo natural, mientras que el hombre al de la civilización. Puesto que natural, la mano regeneradora y civilizadora del hombre debe violentar el terreno baldío para hacer de él un campo productivo¹⁸. Es el sempiterno discurso de la dominación masculina sobre las fuerzas oscuras e imprevisibles de la tierra: para convertirlas en previsibles es necesario someterlas a control. Ese es el papel de la ciencia, asegurar que los hechos se repitan de una determinada manera para, mediante su conocimiento, controlarlos debidamente.

En este contexto de naturaleza y civilización enfrentadas, la mujer, como individuo sujeto a los dictados de la naturaleza imprevisible, debería carecer de los rudimentos de lo que caracteriza al hombre civilizado: el raciocinio; por eso mismo las mujeres del XIX pintadas por Huysmans aparecen carentes de ese atributo. Ese será uno de sus rasgos constitutivos: naturales y estúpidas. Es un planteamiento completamente sexista, que no se detiene en los motivos del adocenamiento femenino sino únicamente en sus consecuencias –que no sirven por sí mismas para explicar el

¹⁷ *Ibidem*, p.391.

¹⁸ Es interesante consultar, a este respecto, las citas que hace Ana Iriarte sobre la identificación madre-campo de cultivo en el imaginario de la Antigua Grecia. IRIARTE, Ana, “Ser Madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad”, in TUBERT, Silvia (ed.), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra Feminismos, 1996, pp.73-93.

fenómeno. Como ejemplo de sexismo descarado en la concepción de la mujer tenemos, con anterioridad a Huysmans, al stendhaliano M. de Renal, quien se lamenta del poco juicio que alumbra a las mujeres —más en concreto a su esposa. Su desidia y su pereza “ne (leur) donnent d’activité que pour la chasse aux papillons, êtres faibles et que nous sommes malheureux d’avoir dans nos familles!”¹⁹. En efecto, sometidas a la inactividad, a la única función de almas del hogar, la sumisión ignorante es uno de los rasgos de una gran mayoría de las mujeres decimonónicas.

Como corolario de esta carencia de raciocinio, las funciones del hombre que les toca en suerte a las mujeres pasan por la educación —si es que esta no ha sido llevada ya a cabo en instituciones de muy diversa índole que enseñan a las jovencitas a ser unas buenas señoritas²⁰. Pero, las jóvenes que acompañan a nuestro heterónimo ficcional en sus correrías son mayormente mozas del pueblo llano, sin estudios ni formación. Son las *grisettes* y *lorettes* que abundan en la literatura del siglo XIX y que son consideradas mujeres de costumbres licenciosas. Por mismo motivo de su carencia de educación y raciocinio, estas acompañantes son deliberadamente tratadas de estúpidas, merecedoras casi de las burlas de esos aprendices de estetas que son el heterónimo huysmansiano y sus epígonos. Así, Léo le comenta a un antiguo amigo en una carta si no despreciaba tanto como él a las jovencitas de quienes se decían enamorados: «Est-ce que, lorsque nous restions en tête à tête avec elles, tous nos instincts de gens bien élevés ne se rebellaient pas devant leur grossièreté native?»²¹. Extracto donde se observa bien a las claras la contraposición que nuestro autor intenta establecer entre las mujeres ‘groseras’ *por naturaleza* y el hombre ultracivilizado. Esa grosería natural se comunica también a las maneras de que hacen gala estas señoritas de dudosa reputación en sociedad. El Cyprien de *Les soeurs Vatard* decide dejar de llevar a Céline a los restaurantes precisamente por su falta de etiqueta, pues se mondaba los dientes con un hueso de conejo, llenaba los vasos hasta el borde, se estiraba en su silla cuando reía, rebuscaba en los platos las piezas más golosas... Y lo mismo hizo con las veladas en el teatro, a las que dejó de llevar a su amiga por la vergüenza que le daba

¹⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, *op.cit.*, p. 138. Stendhal asegurará no obstante en *De l’amour* que, cuando una mujer se encarga de asuntos de contabilidad es capaz de superar en mucho al varón; su incapacidad corriente viene, como señalará este autor, de la inactividad en que ha sido sumida muy a su pesar en la mayoría de los casos. “Les femmes préfèrent les émotions à la raison; c’est tout simple: comme, en vertu de nos plats usages, elles ne sont chargées d’aucune affaire dans la famille, la raison ne leur est jamais utile, elles ne l’éprouvent jamais bonne à quelque chose”. Stendhal, *De l’Amour*, Paris, Gallimard Folio, 1980, p. 41.

²⁰ Cosette, la heroína de *Les Misérables*, ha sido educada en unas pocas disciplinas durante su estancia en el convento de la parisién calle Picpus: “on lui avait appris la religion, et même, et surtout la dévotion; puis ‘l’histoire’, c’est-à-dire la chose qu’on appelle ainsi au couvent, la géographie, la grammaire, les participes, les rois de France, un peu de musique, à faire un nez, etc., mais du reste elle ignorait tout, ce qui est un charme et un péril.” Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Maxi-Livres, 2002, tomo II, p. 465.

²¹ Huysmans, J.-K., *Marthe, histoire d’une fille*, *op.cit.*, p. 138.

verla apoyarse con todo el cuerpo sobre la balaustrada, sus manías con los indiscretos, su ansia por comer chucherías...²²

En otro pasaje, genial pasaje en que, en medio de una reunión con los amigos de Cyprien, Céline hace un comentario ingenuo sobre un cuadro que representa un niño sobre un reclinatorio, ve cómo la concurrencia se muere de risa para su incomprensión. La reacción de su amante es felicitarla con un beso de respeto “qui n’était pas vrai” para decirle: “Céline, tu es admirable! Tu es complète, ma fille!”²³

Esto no puede sino indicar un gusto por el tópico de la *fille* estúpida que reina entre los amigos estetas de Cyprien. Mientras Céline se muestre sensata y formal, su retrato no interesa a estos epígonos del arte moderno; pero, a poco que la joven adopte las posturas típicas de la obrera de barrio, el círculo naturalista se extasia y cree estar asistiendo a un espectáculo de vida real, a un documento hecho vida. La mujer naturalista está sometida al dictado social más que ninguna otra: sumisa, idiotizada, previsible. Por eso cuando, pocos párrafos más adelante del pasaje comentado, Céline narra una pelea entre el capataz y su jefe, la pandilla le escucha con fervor: “Ça y est, s’écria l’auditoire, c’est nature!”²⁴ –a partir de lo cual, Céline comienza a ser tratada con el respeto, “convenablement, comme une grande personne”, que merece la adquisición de un estatus seguro para ella, que sobre todo no descoloque a los jóvenes amigos de Cyprien.

La grosería e ignorancia «naturales» de la mujer tornan al ridículo en el pasaje de *A rebours* en que el mismo tipo de pandilla de artistas estetas y militantes solteros hace mofa de uno de sus integrantes: decía que iba a casarse, y ello gracias a la inteligencia de su futura mujer, pretendiendo «avoir discerné chez elle d’exceptionnelles qualités de dévouement et de tendresse». La inteligencia no sólo está abolida, desde la perspectiva del dandi decimonónico, sino que la natural constitución de la mujer le impide poseer cualquier atisbo de entrega y de ternura. Como individuo animal que es, la mujer puede albergar, en todo caso, accesos de preocupación por los demás –como cuando, por ejemplo, su prole se ve en peligro. La mujer que vive en la sociedad humana pasa por ser una desalmada que sólo se preocupa de sus pequeñas cosas, en su ansia imparable de satisfacer sus caprichos. De esta manera, la obrera decimonónica es una egoísta desde el punto de vista de los literatos –de quienes no se podría decir mucho más en materia de entrega.

Ah! elles ne sont pas bons enfants, clama-t-il. On ne leur demanderait pourtant que ça! Oui, mais pour être bon enfant il faut avoir été beaucoup roulé, comme toi et moi, par exemple²⁵.

²² Huysmans, J.-K., *Les soeurs Vatard*, *op.cit.*, p. 340.

²³ *Ibidem*, p.343.

²⁴ *Ibidem*, p. 345.

²⁵ Huysmans, J.-K., *En Ménage*, París Union Générale d’Éditeurs, Collection 10/18, 1975, p. 44.

Como dice Cyprien a su amigo André, hace falta haber sufrido para conocer el sufrimiento y no infligírselo a sus semejantes. Bonito propósito pero poco creíble en boca de estos vividores natos. Es, además, un tanto ingenuo pensar que todas estas mujeres por ellos frecuentadas no hayan dejado de sufrir las vejaciones a las que nos hemos referido más arriba. Tal vez sea, eso sí, un impulso innato hacia el placer al que les empujan precisamente esos golpes y esas palizas que pueda haber sufrido cualquier mujer en compañía de alguno de los hombres que atraviesan la obra “obrero” de Huysmans.

Sin embargo, estos estetas entienden aplicarse en los temas de amor con una generosidad elegante, que dore su condición de caballeros frente a la idiotez y falta de delicadeza de sus amantes. La cuestión es que, por no deseárselo daño a nadie, Cyprien y André sufren con chirriar de dientes las malas artes de sus compañeras, incapaces de llevar a término una relación de manera razonada y cortés. El recuerdo de todos esos momentos amargos, amontonados uno detrás de otro, contribuyen a la mala imagen que estos jóvenes se forjan de sus queridas: su misoginia se construye a golpe de desazón. Sin motivo aparente, una amante les deja sin decirles nada, otra sin escribirles siquiera, otra porque la vigilaban, otra porque no la vigilaban: una incompreensión completa que impide la comunión de los cuerpos y de los espíritus. La pelota está, como siempre, en el tejado ajeno: las mujeres no poseen las maneras necesarias para una buena vida en sociedad: «Je suis bête, moi aussi, murmura-t-il, je m'ètonne. Puisqu'il est entendu que toutes les femmes manquent de savoir-vivre lorsqu'elles nous lâchent»²⁶. De ahí que el inventario que estos caballeros hacen de su experiencia galante sea más bien pobre: “les saletés que ses autres maîtresses lui avaient faites”²⁷, “rancunes contre les femmes”²⁸... El odio por el género femenino empieza a establecerse de manera definitiva en su imaginario; de ahí que su utilización por motivos meramente sexuales sea habitual: cuanto menos implicación con este animal peligroso e imprevisible, menos posibilidades de heridas incurables. «Il est vrai qu'à force d'avoir étudié les femmes et d'avoir acquis pour elles un sacré mépris»²⁹, dice este todavía epígono del naturalismo antes de que se diera al retiro del mundanal ruido y al cultivo de los placeres más refinados que hubiera. Y este es un nuevo elemento que puede diferenciar, para Huysmans, la mujer natural del hombre ultracivilizado: la manera de percibir la vida y sus vicisitudes. A fuerza de estudiarla, de intentar comprenderla, la vida se convierte en un escenario extraño en el que el pensador se vuelve un huracán incapaz de desarrollar ninguna emoción. Son los inconvenientes del pensamiento: las abstracciones intelectuales se vuelven contra la sensación —o éstas adquieren un tono cultural que poco tiene que ver con el encantamiento inocente: salvo en casos

²⁶ Huysmans, J.-K., *Les Soeurs Vatarde*, *op.cit.*, p. 348.

²⁷ *Ibidem*, p.348.

²⁸ Huysmans, J.-K., *En ménage*, *op.cit.*, p. 44

²⁹ *Ibidem*, p.33.

incomprensibles para la mente despierta y de los que sólo sabe algo el inconsciente dormido.

Las mujeres, desde una óptica misógina, son, como hemos visto, inútiles seres sólo aptos para abuso y capricho, sin sentimientos altruistas y bien dotadas para hacer daño a sus semejantes. Esos pobres animalillos inconscientes, son, sin embargo, perfectas maquinadoras cuando se trata de sacarles provecho a los hombres. La literatura del siglo XIX está plagada de jóvenes seductoras que extorsionan a los ricos potentados que se prendan de ellas: prostitutas disfrazadas de grandes damas, jovencitas que hacen pagar un desorbitado precio por sus favores sexuales... Con esto, la mujer es presentada, a causa de su dependencia económica de los hombres –que ella intenta paliar por los pocos medios que la sociedad pone a su alcance– como una carga para el hombre que la mantiene. Los ejemplos son numerosos en el siglo que estudiamos: se trata de un hecho social antes que una moda o una anécdota. No deberíamos pararnos en esos hechos para explicarlos, sino detenernos en estudiar sus causas para comprender mejor sus consecuencias.

Engels comenta la actitud contemplativa de la mujer burguesa y mantenida, cuya única ocupación es su propio cuidado: la esposa se convierte así en una cortesana que hubiera vendido su cuerpo definitivamente³⁰. El cuñado de Marx, Paul Lafargue, vería antes en la mujer de extracción burguesa un saca-dineros de sus hombres, primero el padre, luego el marido, a quienes convertía en acumuladores de millones que luego ellas derrocharían en caprichos³¹. El encuentro de la prostituta y el acumulador se observa en esa extraña pareja formada por el banquero Nucingen y Esther, la Torpille de *Illusions perdues* y de *Splendeurs et misères des courtisanes* balzacianas –que si bien no es un matrimonio oficial, sí lo es como simple unión de hombre y mujer, tan habitual como parecía ser en los altos ambientes parisinos de los años 30-40.

Esta consideración misógina –que no se detiene a analizar sus causas– se vislumbra en, sobre todo, *En ménage*, de Huysmans, donde el contacto del protagonista con la esposa burguesa es más estrecho. De hecho, Berthe, la mujer de André, ha recibido el mismo tipo de educación que la mayor parte de las jovencitas de su edad: “elle était comme la plupart des jeunes filles, insignifiante”³² –dice de ella el narrador. Tocaba un poco el piano, pintaba platos, poseía un cierto gracejo y saber estar... Su padre, M. Viegois, afirmaba que, en tiempos de su mujer, los gastos que acarrearba el mantenimiento de ese tipo de feminidad –hecho de vestidos, afeites y perfumes– era

³⁰ Engels, F., *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, París, Ed. Sociales, 1971, p. 69.

³¹ Lafargue, Paul, “La Femme et le communisme”, en *Anthologie des grands textes du marxisme*, París, Ed. Sociales, 1951, p. 126.

³² Huysmans, J.-K., *En ménage*, op.cit., p. 36.

más barato: “du temps de sa défunte femme, le *harnais* féminin coûtait moins cher” (la cursiva es mía), dice. Lo que esto deja vislumbrar es que siempre hay un hombre que se encarga de subvenir a esos gastos: antes del matrimonio, es el padre; tras este, el marido se encarga de sufragar esos “arros” –como si la mujer fuera una bestia de carga. Y es que, casi dando la razón a Lafargue, Berthe ve en su padre un simple banquero, cuya caja debiera satisfacer todas sus necesidades y caprichos. “Et là, l'éternel féminin se retrouvait –dice el narrador–; toute la femme était là, honnête ou non, qui juge naturel de soutirer à l'homme de qui elle dépend, qu'il soit père ou son entreteneur, autant de monnaie qu'elle en peut prendre”³³. Así comienzan los problemas entre Berthe y André; por motivos económicos, la brecha empieza a abrirse, encontrando como únicas soluciones la aceptación del *statu quo* o la ruptura.

Otro argumento misógino importante que encontramos en la obra de Huysmans es la incapacidad para el arte por parte de las mujeres. Ya sea por motivos de educación o por otros de naturaleza fisiológica, el odio a lo femenino que demuestra nuestro autor se extiende hasta las posibilidades que tienen las mujeres de crear algo que no esté en relación directa con la animalidad. Desde luego, la gran obra de creación que reside en la capacidad de dar a luz es algo inalcanzable para el hombre; pero este se ve apto para producir otro tipo de obras que la humanidad precisa casi tanto –hablo desde la óptica de Huysmans– como los nacimientos. Ya sabemos de la importancia que tiene el arte para nuestro escritor.

Es este un argumento que aparece tan sólo en la obra religiosa de Huysmans, y que pasa por el desprecio creciente que cobra la presencia de las mujeres en su vida monacal. Si Durtal “exècre la voix de la femme dans le lieu saint” es, sin lugar a dudas, porque su aparición en el escenario de su purgación espiritual, de su retiro ascético, pone en peligro los votos de castidad que se había propuesto a sí mismo. La visión de la hembra puede despertar súbitamente su espíritu de macho: él desea que esa tensión desaparezca de su vida, y, incapaz de controlarlo por sí mismo, culpa de ello a las féminas como instigadoras de su impuro deseo.

Las propiedades de la voz femenina para la música sacra han sido exaltadas por todo tipo de compositores a lo largo de la historia. No se puede decir que no abunden las obras vocales compuestas para mujeres, cuyos timbre y tesitura permiten unas tonalidades inalcanzables para la mayoría de los hombres –excepción hecha de los *castratti*, cuya capacidad para el agudo les permitía acometer repertorios típicamente femeninos, amén de las tonalidades graves propias de su sexo.

El asunto no es de naturaleza musical o artística propiamente dicha, sino decididamente misógino. El prejuicio de Huysmans le hace creer imposible que una

³³ *Ibidem*, p. 96.

mujer sea capaz de alcanzar la elevación y la entrega de sí necesarias para el arte: puesto que demasiado pegada a lo terrenal, al cantar “la femme ne pleure que le médiocre idéal du plaisir terrestre qu’elle ne peut atteindre”.

El motivo de esta incapacidad no está, como era de esperar, más que en su esencia natural. La mujer porta siempre con ella su carnalidad, “les miasmes permanents de ses malaises” que hace que los salmos se corten como una salsa mal batida (faire “tourner les psaumes”, escribe Huysmans). Por otra parte, su egoísmo, ramplonería, vanidad y concupiscencia le impiden mantener un nivel artístico suficientemente alto: “ses cris d’adoration auprès de l’orgue ne sont que les cris de l’instance charnelle”. De esta manera entiende Huysmans poder echar a las mujeres del templo³⁴.

El canto gregoriano, un ejemplo puro de recogimiento medieval para mayor gloria del dios de los católicos, no puede por todo ello ser perfectamente ejecutado por las monjas —a decir de Huysmans. Esta imposibilidad reside, en lo que abunda en *La Cathédrale*, en su incapacidad para olvidarse en el arte, en su necesidad de presencia característica de las mujeres, por obra y gracia de su vanidad inevitable: “une certaine complaisance à s’entendre quand elle n’ignore pas qu’on l’écoute”³⁵. Lo que les da una languidez y una tendencia al arrullo inaptas para la música sacra.

Todos estos impedimentos tienen como origen, como ya hemos señalado, la imposible elevación del alma femenina a causa de su terrenalidad —demasiado apegada a la tierra y a la instancia carnal, que es, al fin y al cabo, la carne, que tanto preocupa al autor de *La Cathédrale*: carnalidad que él ve representada en *La Coronación de la Virgen* de Fra Angelico, en la que aparece representada una Catalina de Alejandría en loor de santidad. Su rostro, no obstante, no muestra en su grado sumo la candidez necesaria para olvidar el aspecto carnal de su matrimonio con Cristo. Su presencia en este cuadro que Huysmans encuentra admirable representa el pecado, la mancha dentro de la santidad del conjunto: “avec ses yeux pâmes, ses prunelles d’eau saumâtre, n’est ni simple, ni candide, ainsi que ses autres soeurs; celle-là voit encore la forme hominale du Christ, celle-là est encore femme, elle est, si l’on peut dire, le péché de cette oeuvre”³⁶.

¿Cómo puede salvarse la mujer de esta lacra de la terrenalidad? Mediante la oración y la vida contemplativa del claustro: únicas vías para purgar todo el pecado que hay en ella. La mujer es salvada por la religión y la vuelta a la infancia. En el convento, su voz cobra unas cualidades de castidad e ingenuidad que la devuelven al

³⁴ Estas 4 citas corresponden al mismo pasaje de Huysmans, J.-K., *En Route*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 131.

³⁵ Huysmans, J.-K., *La Cathédrale*, Paris, Plon - Le Livre de Poche, 1964, p. 268.

³⁶ *Ibidem*, p.186.

puro terreno de la niñez—gracias a la oración, las abstinencias y los votos, que depuran el cuerpo y

l'odeur vocale qui s'en dégage. Leurs effluves donnent à la voix des religieuses, si écrue, si mal équarrie qu'elle puisse être, ses chastes inflexions, ses naïves caresses d'amour³⁷.

Esto significa que la acción benefactora de dios padre y de la virgen María les permite darse al arte para mayor gloria de la santidad.

El efecto benefactor de la religión, la confesión y la abstinencia se consigue a través de la expiación del único y mayor pecado que arrostran las mujeres: su carnalidad. Tras lo cual, la hembra se puede convertir en una mujer con pleno derecho a equipararse a un hombre. Esto significaría que sólo después de haber eliminado su feminidad, su “hembritud”, la esencia humana volvería al individuo femenino. Así se cantan las alabanzas de estas mujeres, madres superiores de sus conventos, que a fuerza de tormentos y privaciones han conseguido trascender su femenina condición, accediendo con ello a unas posibilidades intelectuales que jamás alcanzaría ninguna gran dama de un salón parisién: “les seules femmes vraiment intelligentes, vraiment remarquables, son, hors les salons, hors le monde, à la tête des cloîtres”, dice el Durtal de *En route*³⁸. Ahora bien, muchas veces estas superiores no pueden olvidar que son la obra exclusiva de un hombre, de un alto religioso mayormente, que las ha criado en condiciones especiales para entregarse a su empresa. En esos términos se refiere a santa Hildegarda, superiora de benedictinas, cuya obra es debida al ejercicio riguroso de dom Guéranger, “qui l'a prise presque enfant et lui a malaxé et lui a longuement broyé l'âme; puis il l'a transplantée dans une serre spéciale, surveillant, chaque jour, sa croissance en Dieu, et le résultat de cette culture intensive, vous le voyez”³⁹. Ni siquiera bajo la influencia de la religión la mujer es apartada de su vínculo terrestre; considerada como un ser natural, es el hombre, con su inteligencia ultracivilizada, quien debe encargarse de hacer de ella un ser humano—una *persona humana*, como se dice tan a menudo en nuestros días.

En todos los casos, la misoginia Huysmansiana se verifica en la convicción de que la mujer es, a todas luces, la verdadera perdición del hombre: su pecado original, su compañía tentadora, su mal primigenio: “le plus puissant engin de douleur que Dieu ait donné à l'homme”⁴⁰. La aureola de maldad con que se le dota durante toda la obra es verdaderamente demencial, obra de un *donaférit* completo—si se me permite este neologismo en la lengua de Pompeu Fabra. En *Un dilemme*, esa pequeña *nouvelle* de

³⁷ Huysmans, J.-K., *En route*, *op.cit.*, p. 131.

³⁸ *Ibidem*, p. 520.

³⁹ Huysmans, J.-K., *La Cathédrale*, *op.cit.*, p. 270.

⁴⁰ Huysmans, J.-K., *En route*, *op.cit.*, p. 151.

1887 –que por su estilo y temática podría fecharse con anterioridad– esa aureola de artifice de la perdición del hombre toma la figura de Sophie Mouveau: la mujer que, al concebir un hijo del joven Lambois, provoca la defeción de éste. Los adjetivos que recibe la joven de parte de Maître Poinart, el notario que va a embargarle todos sus bienes por orden del padre de su amante, son como mínimo denigrantes. No vamos a pararnos en ellos, sino en la concepción de la mujer que deja traslucir su actitud.

Las mujeres son un obstáculo para el perfecto y deseable desarrollo del varón; cuando un hombre tropieza con él –y “les plus malins y sont pris”– puede darse por condenado de por vida. El hombre precisa de gran voluntad para no dejarse llevar por esa llamada de la carne, canto de las sirenas que sólo un Ulises voluntarioso podría desoír: «Ah! c’est là notre point vulnérable, notre talon d’Achille»⁴¹ –se dice el notario a sí mismo. Pero lo que es verdaderamente interesante es la motivación de este emisario de la justicia de los hombres para actuar así: haber sido engañado, a su vez, por una mujer; su actitud misógina se revela, entonces, vengativa: castigo por la inevitable carnalidad de la mujer:

il était certain de juguler Sophie Mouveau, d’exercer impunément des répressailles, de se venger sur elle des déboires infligés par la cupidité de son sexe⁴²,

pues el notario había sido debidamente explotado por una señorita, habiendo sucumbido a sus encantos. Maître Poinart transfiere su rabia hacia la joven madre, mostrándose incapaz de sentir la más mínima compasión hacia ella: «Cette beauté et ce costume qui eussent sans doute attendri le vieillard, la veille, l’irritèrent par le souvenir qu’ils évoquaient d’une soirée maudite»⁴³. Como nuestro autor, el notario descarga toda su inquina, a modo de venganza, sobre la mujer culpable de la caída en la carnalidad del joven Lambois. Simbólica *vendetta* sobre la madre del hijo del joven, se trata de un acto de rebeldía contra el orden establecido por el padre y la madre –aunque, desafortunadamente, sólo recaiga sobre la madre.

La misoginia casi militante de Huysmans se manifestó en otras circunstancias, ya no sólo literarias, sino también pertenecientes a su propia biografía. Robert Baldick nos revela que en el tiempo en que el obispo de Brujas investigaba sobre la posible identificación entre el Doctre de *Là-bas* y el sacerdote de dicha ciudad, Van Haecke, Huysmans escribe al *abbé* Moeller: «Il y a des femmes mêlées à cette affaire et c’est une des causes pour lesquelles je m’en désintéresse, prévoyant bien qu’il n’y aurait que des ennuis à en attendre»⁴⁴. Esto no hace sino confirmar la creciente huida de todo

⁴¹ Huysmans, J.-K., *Un Dilemme*, Paris, Plon, 1908, pp. 264 y 262 respectivamente.

⁴² *Ibidem*, p. 313.

⁴³ *Ibidem*, p. 315.

⁴⁴ Baldick, Robert, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, p.185.

lo que tuviese que ver con mujeres a partir de su entrada en el mundo de lo sobrenatural –necesaria huida para preservar intacta la memoria de la persona con quien él creía necesario iniciar una reconciliación: cualquier contacto con el otro sexo se le antojaba de gran peligro.

El tratamiento que en *Là-bas* se hace de la mujer como soporte para el satanismo más salvaje es una muestra tremendamente ilustrativa de su papel de perdición del hombre para nuestro autor. Abundan los comentarios sobre las misas negras en que una señora, desnuda por añadidura, es utilizada como altar⁴⁵; otros en que ciertas féminas, unidas en una asociación, comulgaban varias veces al día, guardaban el cuerpo de Cristo en su boca –en clara relación a su poder castrador– para escupir luego las hostias y someterlas a sacrílegos actos⁴⁶: acción esta que sería vivida por el propio Durtal en su encuentro con Hyacinthe Chantelouve tras la celebración de una misa negra, en el que encontró pedazos de hostia esparcidos por “l’abominable couche”⁴⁷.

La mujer es un saco de penurias y de males:

Si elle est bonne, elle est souvent par trop bête, ou alors elle n’a pas de santé, ou bien encore elle est désolamment féconde, dès qu’on la touche. Si elle est mauvaise, l’on peut s’attendre, en plus, à tous les déboires, à tous les soucis, à toutes les hontes⁴⁸.

Sea como sea su relación con ella, el hombre siempre se encamina hacia su propia perdición. El mayor mal que puede ocasionar el contacto femenino es, según la interesada idea de Huysmans al respecto, la muerte. Como ya hemos visto en otro apartado, la mujer fatal por la que nuestro autor sentía contradictorios sentimientos –recuerdo de la madre castrada a la vez que castradora– que es Hyacinthe Chantelouve señala a Durtal que su primer marido se suicidó por efecto de su excesivo sentido de la libertad: «Il eut un tel chagrin qu’en une nuit ses cheveux blanchirent; il ne put jamais accepter ce qu’il appelait, à tort, selon moi, une trahison, et se tua»⁴⁹. Ni Durtal ni Huysmans llegarán jamás a semejante extremo, pues su apuesta se basa más bien en la separación definitiva de las mujeres para no ensuciar el nuevo concepto que de su madre necesitaba hacerse. Separarse del mundo y huir a un lugar donde la sola posibilidad de contacto con mujeres quede abolida: el convento, la abadía, el claustro: «La règle est formelle, si elles mettent seulement le bout du pied dans la clôture d’une abbaye, elles sont frappées d’excommunication, ipso facto»⁵⁰.

⁴⁵ Por ejemplo, Huysmans, J.-K., *Là-bas*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 245.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁰ Huysmans, J.-K., *L’Oblat*, París, Piro, 1992, p. 104.

Como vemos, el dandismo de Huysmans es una actitud de rechazo hacia lo establecido, con el que cree ponerse por encima del común de sus semejantes. Rechazo, principalmente, hacia la sociedad industrializada y mercantilista, que cree en el materialismo de la ciencia como ideología. La aristocracia del espíritu por la que aboga este dandi romántico –uno de los últimos, pues los Montesquiou y otros antes optarían por el modelo brummelliano– le lleva a reaccionar de manera conservadora ante lo que la sociedad de su tiempo considera como progreso. Más que progreso, para Huysmans existe una regresión hacia las posiciones más abyectas del espíritu. Por ello mismo, su postura dandiesca debía pasar, para ir verdaderamente a contrapelo de lo establecido, por abrazar las tesis contrarias al positivismo burgués. Lo sobrenatural se le antoja una salida lo suficientemente honrosa como para conseguir con ella un aderezo estupendo para su dandismo; suficientemente misteriosa como para dotarle de la singularidad que siempre anduvo buscando; suficientemente contra corriente de lo que la época le dictaba.

Amén de esta postura ideológica, Huysmans hace suyas las posturas del dandi romántico como pantalla opaca a su sexualidad. Ya sea por el fracaso o por la insatisfacción, la búsqueda continuada de placeres parecería ocultar unas exigencias estéticas en lo tocante a lo sexual cuya insatisfacción justificarían su impotencia. El dandismo de Huysmans no es sino una escapatoria, un mecanismo de defensa tras los que el insatisfecho, el incapaz, el impotente se esconden.

Sin embargo, las causas fisiológicas de la impotencia no existen cuando Huysmans declara sentirla; su génesis la hallaríamos antes en su psicología profunda: un conflicto interno de corte edipiano, en el que se muestra claras ambivalencias tanto hacia el padre como hacia la madre. Hacia el padre, ensalzamiento de su figura –que tiene como base los reproches obsesivos que el hijo se hace por haberlo deseado muerto– y posterior demonización. Hacia la madre, primero odio por haberlo abandonado –haciendo que el lugar que había dejado vacío el padre fuera ocupado por otro hombre–, más tarde fijación hacia ella –que sería germen de su latente homosexualidad para no traicionar su memoria.

A través de ambos casos, el sentimiento general de Huysmans es el de niño abandonado a su suerte –como sería paradigmático del siglo XIX y en la construcción de la nueva sociedad, individualista y forjadora de fortunas al margen de la familia genitora– que recrea en su obra literaria sus conflictos familiares⁵¹. Esta obra literaria será el escenario ideal para quien, viviendo casi por y para los libros, vea representada su propia existencia y, lo que es más importante, la vea reconstruida según lo que él

⁵¹ Ver el interesante e imprescindible ROBERT, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, París, Grasset, 1972, que trabaja a partir de la hipótesis freudiana del *Familienroman*: FREUD, Sigmund, *La novela familiar del neurótico* in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, tomo IV, pp.1361-1363.

podría considerar una justicia poética que se le debe. Por eso las circunstancias de su vida y su obra guardan tantas similitudes: Huysmans es todos esos personajes, que no dejan de ser sino expresiones variadas de sí mismo –su heterónimo ficcional, como nos gusta llamar a ese *continuum* de protagonistas solteros y misántropos. Escribiendo la vida de ese heterónimo de acuerdo a un plan determinado, el autor escribe la suya propia en términos de ficción. Ahora bien, si la identificación entre personaje y autor es tal, sólo cabe decir que, al final, el autor escribe para confundirse. Por eso la obra toda de Huysmans resultará ser la reconstrucción de su vida, que él trastocará y restaurará para su propio bien.

El primer ladrillo de esta restauración es el origen: al borrar o minimizar la influencia de sus padres en la biografía del heterónimo, este –tanto como el autor– se contentan con la ilusión de haber nacido por generación espontánea. El hombre que se hace a sí mismo carece de historia infantil: todos sus éxitos son debidos a su propio esfuerzo. Ningún patrimonio, ninguna fortuna –salvo en el caso de des Esseintes, último brote de una familia en decadencia– permite al heterónimo medrar en la vida: todo no es sino un desagrüe por el que se escapa la existencia.

El segundo ladrillo es la construcción de la vida de adulto. La elección de no casarse no es gratuita; su odio por lo femenino tampoco lo es; sus particularidades sexuales tienen una motivación infantil. El sentimiento de traición hacia su madre se va acrecentando con la edad, produciendo asimismo un embotamiento de sus capacidades eróticas. Sus ensayos con hombres no parecen satisfacerle demasiado; no hace ascos, sin embargo, a la sodomía, que él prefiere practicar con mujeres jóvenes o, si la ocasión se presentara, con niños⁵². La sexualidad convencional le satisface poco o nada, por lo que intenta vías alternativas de satisfacción: de ahí su gusto por lo artificial –ataque a lo femenino–, por los subterfugios, por la orgía estetizante. Antes de que la impotencia se instale definitivamente, des Esseintes se acoplará con señoras que le inspiren miedo –para renovar así el temor infantil a ser mutilado. El éxito de estas tentativas es de corto alcance⁵³.

En los sueños, no obstante, la conciencia parece bajar la guardia y permitir al durmiente la realización de sus deseos más íntimos. Es imposible saber el grado de

⁵² A su amigo Prins, Huysmans le cuenta en una carta del 30 de septiembre de 1981 sus impresiones sobre el asunto: «son délicieux et terrifiant anus me hantait. Je le dévorais sans trêve et voilà qu'un cochon d'Américain me l'a enlevée!» Y más adelante: «La feuille de rose est décidément le seul plaisir qui reste, mais dame! là, il faut un petit trou lilas et rose –et ça ne se trouve pas, tous les jours». Citado por BUVIK, Per, *La Luxure et la pureté. Essai sur l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Didier Erudition- Solum Forlag, 1989, p. 290.

⁵³ Ver a este respecto el episodio en que el héroe de *A rebours*, des Esseintes, se acuesta con una ventrílocua, cuyo principal encanto es poder imitar la voz de un celoso marido que espía tras la puerta de la alcoba de los amantes. Huysmans, J.-K., *A rebours, op.cit.*, pp. 148-9.

fidelidad con que Huysmans narró sus sueños, pero el análisis de los mismos parece arrojar enormes similitudes con lo relatado en la ficción *despierta*. El mismo miedo a ser mutilado por un personaje que tan pronto es representado por una campana, con una herida sangrante en el lugar del sexo, aparece a lo largo de todo el onirismo literario de Huysmans. Coincidencia con la enorme profusión de metáforas líquidas y referidas a profundidades húmedas que suele acompañar las escenas eróticas. Se trata aquí del recordatorio constante de que la madre ha sido castrada, de que no posee pene porque le ha sido extirpado en una operación de origen paterno; y esa misma obsesión no hace sino revelar su propio miedo ante la mutilación.

Tal insistencia ante la posibilidad de castración da a la obra de Huysmans ese aroma de reconstrucción de un escenario infantil. El autor necesita reconciliarse con lo que en él queda de sus padres para que su sexualidad deje de atormentarle. Con ello conseguirá una cierta paz de espíritu necesaria a la vida de recogimiento que quiere llevar; vida en la que el autor espera escuchar, tranquilizador, el frufrú de unas faldas al rozarse con los muebles. El matrimonio no le conviene; elegirá la vida conventual. Pero, antes de eso, necesita acallar su sexualidad de la única manera posible: convenciendo a su inconsciente de que todo está arreglado, de que la reconciliación está en marcha.

La religión será el instrumento que mejor servirá a esta reconciliación con las figuras paternas. Por una parte, es un alibí magnífico para justificar con ella su encierro conventual en busca de la paz necesaria para su amor por el estudio –lo que encierra, según el Freud de *Introducción al narcisismo*, el deseo de reconstrucción de su vida a partir de la fractura edípica. Por la otra, el tratamiento que da la religión monoteísta – el cristianismo, *en l'occurrence*– a las figuras parentales permite a nuestro autor esbozar un ensalzamiento simbólico de ambas instancias.

En definitiva, es la reconciliación con los padres a través de la abolición de la propia sexualidad lo buscado por Durtal, último heterónimo ficcional de Huysmans. El convento se convertirá en un “hâvre de paix” en el que su barco desarbolado por fin pudiera descansar tranquilo.

Referencias bibliográficas:

- Alzon, Cl., *Mujer mitificada, mujer mistificada*, París-Barcelona, Ruedo Ibérico-Ibérica de Publicaciones, 1982.
- Adinter, E., *XY. La Identidad masculina*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Baldick, R., *La Vie de J.-K. Huysmans*, París, Denoël, 1958.
- Baudelaire, Ch., *Mon Coeur mis à nu*, París, Editions Arcadia, 1996.
- Bourdieu P., *La Domination masculine*, París, Seuil, 1998.
- Buvik, P., *La Luxure et la pureté. Essai sur l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Didier Erudition- Solum Forlag, 1989.
- Engels, F., *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, París, Ed. Sociales, 1971.
- Freud, S., *La novela familiar del neurótico* (1908) in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, tomo IV, pp.1361-1363.
- (1910) «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, Tomo V, pp. 1577-1619.
- Goncourt, E. y J., *Germinie Lacerteux*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Hugo, V. *Les Misérables*, París, Maxi-Livres, 2002.
- Huysmans, J.-K., *Marthe, histoire d'une fille*, París, Union Générale d'Éditions, 1975.
- Les Soeurs Vatar*, París, Union Générale d'Éditions, 1975.
- En Ménage*, París, 10/18, 1975.
- Un Dilemme*, París, Plon, 1908.
- A rebours*, París, Garnier-Flammarion, 1978.
- Là-bas*, París, Plon-Le Livre de poche, 1961.
- En Route*, París, Éditions Gallimard, 1996.
- La Cathédrale*, París, Plon-Le Livre de Poche, 1964.
- L'Oblat*, París, Pirot, 1992.
- Iriarte, A., "Ser Madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad", in Tubert, S. (ed.) (1996), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra Feminismos, 1996, pp. 73-93.
- Lafargue, P., "La Femme et le communisme", in *Anthologie des grands textes du marxisme*, París, Ed. Sociales, 1951.
- Robert, M., *Roman des origines, origines du roman*, París, Grasset. 1972.
- Stendhal., *De l'Amour*, París, Gallimard Folio, 1980.
- Le Rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle, París, Gallimard Folio, 1972.