

Editorial Hugin e Munin

Santiago de Compostela, Galicia

huginemunin.com

[@huginemunin](https://twitter.com/huginemunin)

[Facebook.com/huginemunin](https://www.facebook.com/huginemunin)

1ª edición: xuño 2018

Impresión: Sacauntos Cooperativa Gráfica

Depósito legal: C 1038-2018

ISBN: 978-84-948805-1-3

Esta obra está publicada baixo unha licenza Creative Commons de Recoñecemento-Non-Comercial-Obras-Non-Derivadas 3.0 ou superior, o cal implica que calquera é libre de copiar e distribuír os contidos sempre que cite as fontes, non haxa ánimo de lucro nin obras derivadas.

Guía de lectura

A contrafío

de Joris-Karl Huysmans

por Isabel Soto



Hugin e Munin



ÍNDICE

VIDA DO AUTOR

- * Os comezos na literatura e a defensa do naturalismo
- * O distanciamento do naturalismo e a atracción polo decadentismo
- * A conversión ao catolicismo

CLAVES DE LECTURA

- * *A contrafío: fin de siècle*, decadentismo e esteticismo
- * Recepción da novela
- * A cerna da novela: un personaxe único

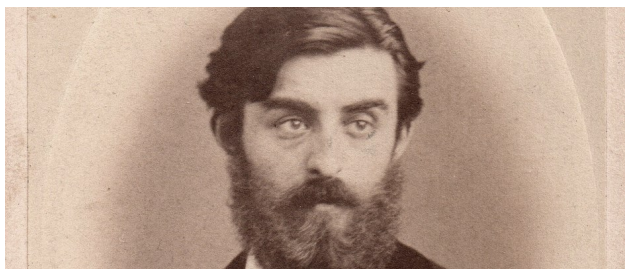
CAPÍTULO A CAPÍTULO

HUYSMANS E A LITERATURA GALEGA

A NOSA EDICIÓN

BIBLIOGRAFÍA

Vida do autor



Charles-Marie-Georges Huysmans naceu en París o 5 de febreiro de 1848, fillo dun pai neerlandés, Godfried Huysmans, litógrafo de profesión, que morreu o 24 de xuño de 1856, cando o futuro escritor tiña seis anos, e dunha nai francesa, Malvina Badin, mestra. En 1857 Malvina volve casar cun home de fe protestante chamado Jules Og. Un ano despois, o seu padraсто inviste o seu capital nun taller de imprenta sito nos baixos do seu piso parisiense, no número 11 da rúa Sèvres –que habería servir de escenario na trama de *Les Sœurs Vatard*.

Ao quedar orfo, o rapaz Georges entra nun internado chamado Institution Hortus (evocado despois en *En ménage*) e posteriormente realizou os estudos secunda-

rios no Lycé Saint-Louis de París, do que conservará un pésimo recordo. Seguiu despois estudos de Dereito, pero tivo que abandonalos para gañar a vida. Aos vinte anos obtivo un posto como funcionario no Ministerio do Interior, onde desenvolveu a súa carreira profesional até a xubilación, en 1898. Este traballo foi para Huysmans o seu medio de vida, aínda que o que verdadeiramente lle interesaba era a escritura.

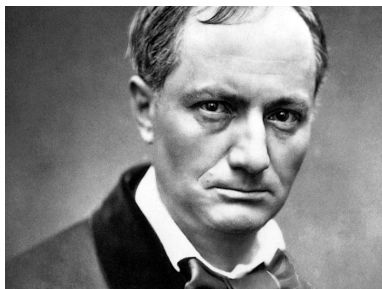
Durante o último cuarto do século XIX, coa súa actividade como novelista e crítico de arte, participou de maneira intensa na vida literaria e artística francesa.

Os comezos na literatura e a defensa do naturalismo

O 27 de novembro de 1867, na *Revue Mensuelle*, apareceu o seu primeiro texto dedicado á arte, intitulado «Des paysagistes contemporains». De feito, existe unha estreita relación entre pintura e literatura en Huysmans, pois a evolución dos seus gustos pictóricos foi un proceso en paralelo ao desenvolvemento e transformación do seu concepto de literatura. Podería afirmarse que a cada época da súa produción ficticia, corresponde unha similar como crítico de arte.

A súa primeira obra literaria foi *Le Drageoir aux épices*, unha recompilación de poemas en prosa e breves

narracións impresionistas publicada pola súa conta en 1874. Nela percíbense os ecos de Charles Baudelaire (París, 1821-1867) e o desexo de atopar unha linguaxe de plasticidade expresiva. Esta obra aparece xa co pseudónimo de Joris-Karl Huysmans que o faría célebre e que responde ao cambio voluntario do seu nome francés polo correspondente en neerlandés.



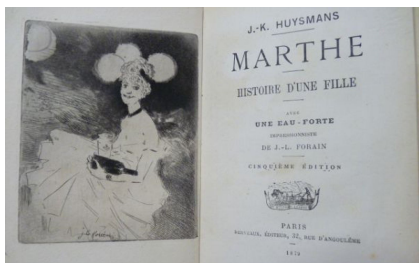
Charles Baudelaire

Dous anos despois apareceu en Bélxica a súa primeira novela: *Marthe, histoire d'une fille* (1876), centrada no tema da prostitución e considerada en Francia como pornográfica, motivo polo que non se autorizou a súa publicación até 1879.

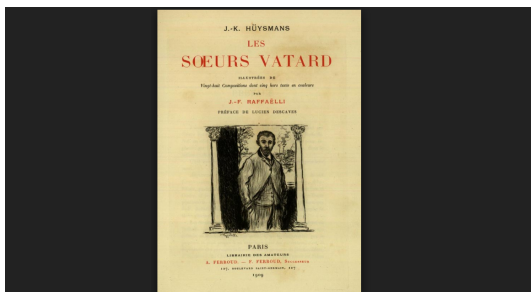
Esta novela atraeu a atención de Émile Zola (París, 1840-1902), quen valorou de maneira positiva o estudo do ambiente e a tendencia á exactitude da observación, de aí que convidara a Huysmans a asistir aos coñecidos como seráns de Médan, as xuntanzas que se celebraban

cada xoves na súa casa nas que reunía os seus discípulos novos. Ademais, en 1877, Huysmans publicara na revista *L'Actualité* de Bruxelas unha serie de artigos titulados «Emile Zola et *L'Assommoir*» nos que defendía o naturalismo, considerándoo o estilo narrativo máis acaído para a descrición da realidade contemporánea. Huysmans tamén defende o dereito de Zola a tratar todos os aspectos da vida moderna nos seus libros. Pola súa parte, Zola saúdao como un autor modelo e como un representante típico da burguesía do seu tempo.

A publicación de *Marthe, histoire d'une fille* supón pois a entrada de Huysmans na escola naturalista. De feito, envioulle un exemplar da novela a Edmond Goncourt (Nancy, 1822-Champrosay, 1896) –autor de *La Fille Élisa* (1877), tamén centrada na prostitución–, quen revela no seu *Journal* (Goncourt, 1956) que o envío de Huysmans lle fixo pasar unha pésima noite, pola competencia que *Marthe* podería supoñer para a súa novela (Baldick, 1958: 51).



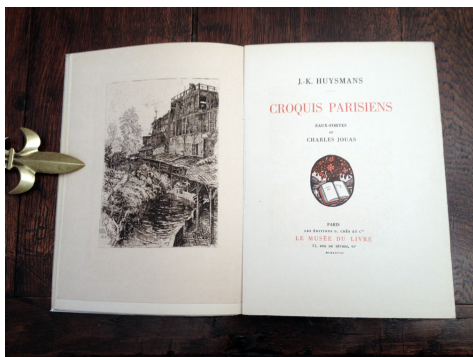
En 1879 publicou a súa segunda novela, *Les Sœurs Vatard*, dedicada a Zola, talvez a obra máis naturalista de Huysmans en canto aos ambientes e costumes. Conta a vida das dúas irmás que lle dan título, Céline e Désirée, ambas traballadoras nun obradoiro de encadernación, mais tamén aparece un personaxe artista, o pintor Cyprien Tibaille, inconformista e maldito, que comparte bastantes trazos co autor. En 1876, a nai de Joris-Karl deixáralle en herdanza unha empresa semellante que pertencera ao seu padrasto, o cal lle permitiu observar a vida e os costumes dos empregados e describir o ambiente na obra. A novela vendeuse bastante ben; recibiu gabanzas de Zola e Flaubert e foi criticada polas plumas máis conservadoras.



Tras a publicación da novela, Goncourt remitiulle unha carta a Huysmans na que o inclúe na nómina dos escritores naturalistas, malia se confesar xa farto de

barrios baixos e do retrato da miseria e recomendarlle apostar por temas máis elevados (Baldick, 1958: 63).

A seguinte obra de Huysmans *Croquis Parisiens* (1880) non segue aínda tal consello, pois Huysmans plasma nos relatos que reúne o volume ambientes queridos pola escola de Médan: a cidade, as multitudes, as inquietudes dos integrantes desa recovaxe. Son escenas e impresións da vida de París abordadas cun estilo dinámico e brillante e nun ton por veces melancólico.



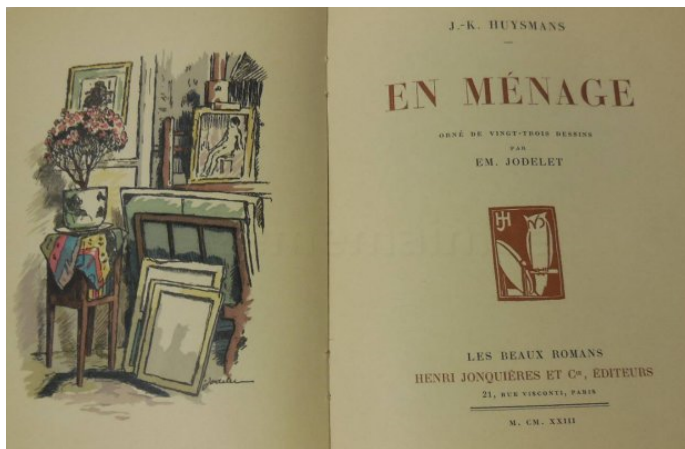
Neste mesmo ano Huysmans colaborou, canda Zola, Guy de Maupassant (Tourville-sur-Arques, 1850-París, 1893), Henry Céard (Bercy, 1851-París, 1924), Léon Hennique (Basse-Terre, 1850-París, 1935) e Paul Alexis (Aix-en-Provence, 1847-Levallois-Perret, 1901) na publicación *Les Soirées de Médan*, que reúne relatos naturalistas do grupo.



Para o volume escribe a narración irónica e antipatriótica *Sac au dos*, na que relata a súa experiencia de civil durante a guerra de 1870.



En 1881 publica a novela *En Ménage*, na que tira partido das súas lembranzas escolares e das súas experiencias coas mulleres. Narra o fracaso conxugal dun escritor, André Jayant, e as vivencias dun artista bohemio, o pintor Cyprien de *Les Sœurs Vatard*. Ambos os dous aborrecen a mediocridade e o materialismo da sociedade burguesa, pero acaban por se adaptar ás convencións sociais. Huysmans dedicoulle a novela a Anne Meunier, unha modista que foi a súa amante en varios períodos dende 1872. Esta terceira novela plasma con claridade as súas preocupacións persoais e a súa angustia ante o fracaso dos ideais artísticos na sociedade na que vive. Trátase por tanto da primeira obra na que se aprecian diferenzas entre a escrita de Huysmans e a corrente naturalista.

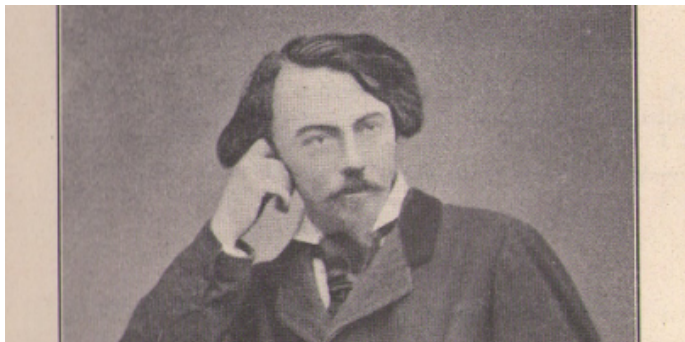


Ese mesmo ano, Huysmans, enfermo de neurastenia, convalece na localidade de Fontenay-aux-Roses. A casa onde se hospeda servirlle de modelo para a de Des Esseintes en *A contrafío*.

O distanciamento do naturalismo e a atracción polo decadentismo

A partir de 1882 Huysmans comeza a se distanciar pouco e pouco dos obxectivos da escola naturalista, ao non se identificar coas obras, que lle parecen monótonas e repetitivas. A comezos dese ano, baralla o proxecto de escribir unha novela sobre o tema do refinamento artístico como reacción contra o materialismo imperan-

te na sociedade. Afonda así no estudo da sensibilidade e do espírito decadentes que cultivaban algúns artistas inconformistas. O entusiasmo pola poesía de Baudelaire e a súa anuencia co concepto dunha arte esixente e sublimada; a súa amizade con Villiers de l'Isle Adams (Saint-Brieuc, 1838-París, 1889); a súa admiración por Stéphane Mallarmé (París, 1842-Valvin, Vulaines-sur-Seine, 1898) e por Paul Verlaine (Metz, 1844-París, 1896); e mesmo a descuberta de novas inquietudes estilísticas en *La Maison d'un Artiste* (1881) –os escenarios da cal téñense relacionado con *A contrafío*– e *La Faustin* (1882), de Edmond de Goncourt, fanlle sentir a necesidade de buscar outros camiños. O distanciamento co naturalismo comeza a materializarse, de aí que se decida a emprender novos camiños.



Auguste Villiers de L'Isle-Adam

Na súa novela *À vau l'eau* (Bruxelas, 1882) realiza unha especie de caricatura de si mesmo no pesimista personaxe de Jean Folantin, un funcionario solteiro de saúde delicada e carácter misóxino que vive no seu cortello de París sufrindo o desgusto que lle inspiran os seus criados, os seus amantes e os seus vulgares amigos, e que non atopa a maneira de satisfacer as súas aspiracións, polo que se deixa levar pola vida. Esta novela conforma, con *A contrafío* (1884) e a posterior *En Rade* (1887), unha sorte de tríptico arredor do celibato.

Por outra banda, escribe en *L'Art Moderne* (1883) unha serie de artigos sobre os catro salóns oficiais de pintura que teñen lugar en París entre 1879 e 1882 e sobre as exposicións independentes de 1880, 1881 e 1882. Ademais de revelarse como un incisivo polemista, achega opinións contrarias aos gustos estendidos da súa época, rexeita o conformismo, o academicismo e o realismo artificial e defende os impresionistas e os artistas innovadores.

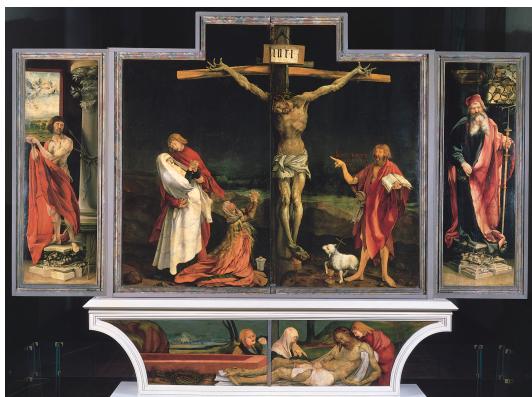
En maio de 1884 o proxecto concibido dous anos atrás concrétase en *À Rebours*, que como abordaremos máis adiante, espertou desconcerto e incompreensión entre os críticos e entusiasmo entre os mozos. A ruptura con Zola concrétase con esta novela e resultou definitiva. A partir dese momento as invectivas contra o naturalismo serían continuas en todos os seus escritos.

No verán de 1884 e 1885, Huysmans pasa algunhas tempadas no castelo de Lourps, situado en Seine-et-Marne, a 6 quilómetros de Provins, unha construción case en ruínas que xa visitara con anterioridade e que se converteu no escenario da infancia de Des Esseintes. Acompaña Anne Meunier (coas súas dúas fillas), quen empeza a sufrir unha misteriosa enfermidade nerviosa que os médicos non conseguen explicar (e que a levou a ser hospitalizada pouco despois e a morrer en 1895).

Huysmans evocou tamén o castelo de Lourps na novela *En Rade* (publicada en *La Revue Indépendante* en 1886 e en volume independente en 1887), de fondo autobiográfico: o protagonista, o angustiado Jacques Marles, refúxíase no inhóspito e ruinoso castelo coa súa muller enferma.

Nestes anos, Huysmans procura algo que encha a súa intensa insatisfacción existencial e o seu pesimismo moral. Ao tempo, as imprentas herdadas do seu padraсто sofren dificultades financeiras.

En 1888 Huysmans é invitado a Hamburgo polo seu amigo Arij Prins (Schiedam, 1860-1922). Viaxa a Alemaña e alí contempla por vez primeira a *Crucifixión* de Matthias Grünewald (Wurtzbourg, c. 1475-Halle, 1528), no museo de Cassel, lenzo que describirá polo miúdo na súa novela *Là-bas*.



A *Crucifixión* de Matthias Grünewald

En 1889 Huysmans coñece o escritor e crítico literario Rémy de Gourmont (Bazoches-au-Houlme, 1858-París, 1915), quen lle presenta á muller que se converterá na súa amante, Berthe Courrière (1852-1916). Cada vez máis interesado polas dimensións inexplicables da vida, fascinado pola perversión, o erotismo e o satanismo, comeza a frecuentar ambientes relacionados con estes temas na compañía de Berthe, a primeira inspiración para a creación da súa personaxe de Madame Chantelouve en *Là-bas*. A segunda fonte de inspiración, famosa amante de persoeiros do mundo literario, chámase Henriette Maillat, coñecida satanista. O seu primeiro contacto, que se establece en 1887 mediante unha carta anónima, deriva nunha relación breve durante 1888. Tras a ruptu-

ra, Huysmans devolveralle todas as cartas, non sen antes copialas, e non perderá a oportunidade de ridiculizala en *Là-bas*.

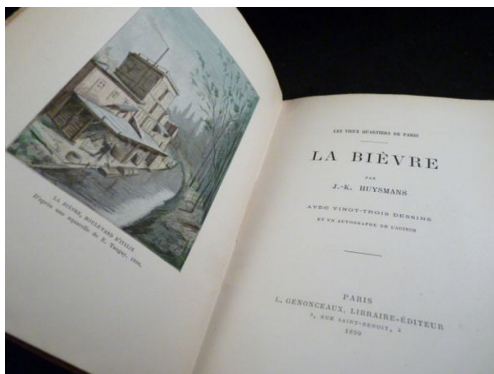
No mes de novembro de 1889 publicou *Certains*, un volume que contén ensaios sobre pintores como Jean-Louis Forain (Reims, 1852-París, 1931), Gustave Moreau (París, 1826-1898) e Félicien Rops (Namur, 1833-Essonne, 1898), quen practica un erotismo satánico e delirante.



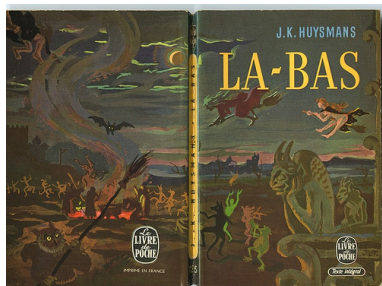
Dame au cochon - Pornocrates (1879), de Félicien Rops

Así mesmo, en 1890 informouse sobre as actividades satánicas do cóengo belga Louis Van Haecke (Bruxas, 1829-1912) –o sacerdote a quen utilizará como modelo para o satanista Chanoine Docre en *Là-bas*– e interesouse por coñecer o abade Joseph-Antoine Boullan (Saint-Porquier, 1824-Lyon, 1893) –que colgara os hábitos ao ser excomungado por satanismo, desenvolvera teorías heréticas e practicaba ritos eróticos no medio da liturxia–, co que se entrevista en Lyon.

Ese mesmo ano publica *La Bièvre*, unha monografía dedicada a este afluente do Sena que estaba a piques de desaparecer da paisaxe parisiense ao ser canalizada. O Bièvre é o símbolo dun París pobre, sucio e oprimido, pero que, consonte a estética da fealdade propia de Huysmans, posúe aínda beleza e nobreza.



En 1891 aparece como folletín en *L'Echo de Paris* a novela *Là-bas*, editada pouco despois en forma de libro. Trátase da primeira entrega do denominado ciclo de Durtal (nome do seu personaxe), unha obra con temas controvertidos que mostra toda a atmosfera do final do século XIX. Todas as súas características contribuíron a convertela nun éxito comercial. A través deste seu álter ego, Huysmans estuda o misterio do satanismo no mundo moderno e os seus ambientes sacrílegos sobre os que, como vimos, fora reunindo informacións diversas. Durtal é un escritor que está a redactar un libro sobre o nobre do século XV Gilles de Rais, satánico e extremadamente refinado. A redacción do libro de Durtal vai acompañada da experiencia vital deste. Ao tempo, Huysmans presenta ante os seus lectores un personaxe temible e repugnante, o cóengo Docre, quen celebra unha misa negra á que asiste Durtal, arrastrado por Madame Hyacinthe Chantelouve.



Là-bas estivo prohibida durante anos nos países anglosaxóns, e nas súas primeiras traducións, publicadas máis ou menos clandestinamente, omitíanse determinadas escenas, como as da misa negra, para evitar represalias.

Ademais, nesta novela, Huysmans inclúe críticas ao naturalismo por boca de Des Hermies, o médico amigo de Durtal, acusando o movemento de estar demasiado apegado ao imperio das ciencias, de limitar a literatura ao estudo do pracer carnal, de abolir o sobrenatural e os soños; e mesmo arremete contra Zola.

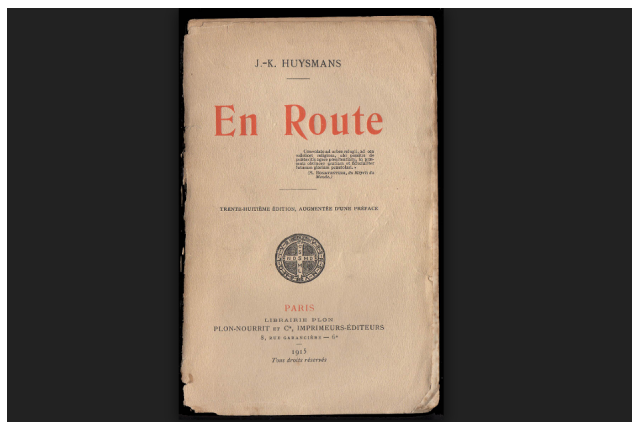
Porén, Huysmans non pretende abandonar o método naturalista por completo: séguelle a interesar o estudo detallado do comportamento humano, pero máis na súa vertente intelectual, profunda, íntima... Igual que a vida humana se compón dunha vida física e outra espiritual, o autor soña coa concepción dunha novela que trate os conflitos internos, as angustias da alma, as contradicións, a descrición dos sufrimentos dos personaxes, un «naturalismo espiritualista», ao cabo.

A conversión ao catolicismo

Huysmans comeza un achegamento progresivo cara á Igrexa católica, ao comprender que a fe é o único camiño que lle proporcionará a paz e a plenitude espiri-

tual que non atopa na arte. No mes de maio de 1891, Berthe Courrière preséntalle ao abade Arthur Mugnier (Lubersac, 1853-París, 1944), o seu futuro director de conciencia; en xullo de 1892 pasa uns días de retiro na trapa de Notre-Dame de Igny, e nos anos seguintes fará o propio en varias abadías.

Existe unanimidade na consideración de *En Route* (1895) como a súa primeira obra profundamente católica. Nela traslada á ficción a súa evolución até a conversión a través do seu personaxe Durtal.



De 1898 é a novela *La Cathédrale*, na que analiza o simbolismo da arte medieval na catedral de Chartres e diversos aspectos da vida social e relixiosa na Idade Media.

Ese mesmo ano retírase da función pública, tras trinta anos de servizo, e pouco despois instálase nunha casa próxima á abadía beneditina de Saint-Martin de Ligugé, lugar onde o 21 de marzo de 1901 acepta a orde de oblato. En setembro dese ano, os beneditinos deben abandonar Francia polas leis anticlericais. Huysmans regresa entón a París, onde se instala no número 20 da rúa Monsieur. No mes de outubro publica *Sainte Lydwine de Schiedam*, froito das súas viaxes en 1897 por Bélxica e Holanda para coñecer os lugares nos que viviu esta mística, e un conxunto de ensaios diversos intitulado *De Tout*.

En 1903 aparece a novela *L'Oblat*, que transforma en literatura as súas experiencias na abadía beneditina de Ligugé.

O 5 de marzo de 1903 Huysmans emprende unha viaxe a Lourdes, onde tomará numerosas notas para *Les Foules de Lourdes* (1906).

O 8 de novembro de 1906 Huysmans dá a coñecer a súa última vontade: lega os dereitos das súas obras ás súas dúas medio irmás e designa a Lucien Descaves como o seu executor testamentario. A finais dese mes descóbrenlle un cancro na gorxa cando lle realizan unha operación na boca.

Enfermo dende entón, morre o 12 de maio de 1907, aos 59 anos. O enterro ten lugar o 15 de maio en Notre-

Dame-des-Champs, nunha cerimonia conducida polo seu amigo o abade Mugnier. Unha multitude segue o cortexo até o cemiterio de Montparnasse.

Claves de lectura

***A contrafío: fin de siècle,* decadentismo e esteticismo**

A contrafío é unha das obras máis significativas e orixinais da segunda metade do século XIX, e, co decorrer dos anos, consolidou o seu valor literario e artístico e converteuse nun dos principais testemuños sobre a crise de valores da «fin de século» e sobre o movemento de renovación estética que se produciu nesa época, non só en Francia senón na maioría dos países europeos e americanos. A influencia da novela supera o ámbito estritamente literario (Grojnowsk, 1996), ao crear toda unha estética para outros campos como a moda ou o cinema, e ao recompilar a partir de citas e referencias numerosos artistas esquecidos, anteriores ou contemporáneos do autor.

Á hora de abordar as distintas interpretacións da novela, bateremos en ocasións coa expresión *fin de siècle*

(Equipo Glifo, 2012) e con outros conceptos contemporáneos de sentido similar como *decadentismo* (Equipo Glifo, 2012), *esteticismo* (Equipo Glifo, 2012) e *modernismo*.

A expresión *fin de siècle* refírese aos últimos anos do século XIX e abrangue connotacións relacionadas coa *decadencia* e, ao tempo, coa expectativa de cambio ante a chegada dun novo tempo.

Nestas últimas décadas do século XIX prodúcense grandes cambios e innovacións tecnolóxicas e descubrimentos científicos. Así por exemplo, en 1877 Edison e Cros inventan o fonógrafo; en 1882, Koch descobre o bacilo que leva o seu nome, responsable da tuberculose; Pasteur, a súa vacina contra a rabia e o carbúnculo, tras os seus experimentos con polos, cans e ovellas; con motivo da Exposición Universal de París, inaugúrase en 1889 a torre Eiffel; en 1891, aparece o primeiro automóbil de gasolina (René Panhard e Émile Levassor); e en 1895, da man dos irmáns Lumière, nace o cinematógrafo.

Dende o punto de vista político, Francia viviu, como pano de fondo do naturalismo, a idea de decadencia, de derrota, de humillación, tras a caída do Segundo Imperio e a proclamación da Terceira República, coa derrota de Sedán (1870) e a represión da Comuna de París (marzo-maio de 1871). Para moitos autores, este declive representaba a fin dunha época, o nacemento dun mun-

do novo e mellor. Porén, non tardou en demostrarse que os avances científicos non sempre conducían á busca da felicidade colectiva, e entrouse entón nunha etapa de intenso pesimismo visible nalgunhas obras¹.

Así pois, Francia decorre cara ao pesimismo e cara ao desencanto na fin de século. Aos tensos comezos da Terceira República únense os sobresaltos continuos, o asunto Dreyfus, o escándalo de corrupción do canal de Panamá (o caso Lesseps, onde houbo máis de cen políticos implicados que acabaron absoltos), e o cambio do país a respecto da súa posición internacional e a súa política de expansión colonial por Asia e África.

Nestas décadas prodúcese tamén o auxo da clase obreira, que tanto predicamento ten na obra de Zola e que anuncia xa a loita de clases, pero que de maneira paradoxal non consegue impoñerse á burguesía, aínda a gran triunfadora. Mais, en contrapartida, contra 1885 as leis sobre educación promulgadas por Jules Ferry, furi-bundo colonialista e defensor acérrimo da superioridade dunhas razas sobre outras, terminaron por establecer a escola laica, gratuíta e obrigatoria, o que beneficiou a gran parte da poboación. Asístese pois á xénese da sociedade premoderna, que ten fe no ser humano e

¹É significativo o caso de Jules Verne, que publica durante este período boa parte dos seus grandes títulos e que a partir de 1887, tras a morte de Hetzel, o seu editor, pasa do positivismo romántico ao catastrofismo que se mostra nas súas novelas máis sombrías.

confía no progreso, malia que este optimismo quedará en auga de castañas, pois Europa camiña cara a un conflito bélico de enormes repercusións.

Neste clima existe unha toma de conciencia que ten que ver coa inestabilidade do pobo francés tras a revolución e os cambios de réxime; coa falta de continuidade e de froitos reais do progreso humano que predica a ciencia; coas miraxes provocadas polos positivistas e desmentidas pola realidade; coa crecente afección polo fantástico, o espiritismo, as ciencias ocultas, os arcanos misterios da relixión, a atracción polo mal, as civilizacións desaparecidas etc. E todo isto emana dende París, unha cidade que experimenta unha constante mutación durante o século XIX.

Desa toma de conciencia xorde un sentimento de agonía sobre o que impera a palabra decadencia, un camiñar cara á ruína. *Decadencia* e *fin de siècle* eran pois a finais do XIX conceptos igualmente suxestivos e complementarios, pois a sensibilidade finisecular era a consecuencia radical da conciencia de decadencia.

En Francia, as discusións ao redor da decadencia agudizáronse cara a 1830, cando se observou a extensión deste sentimento e comezou a se outorgar un significado exclusivamente positivo a un concepto en si mesmo negativo. Os seus defensores ostentaron con honra o título de *decadentes*, conscientes de pertencer a unha elite por-

tadora da moral e da concepción artística da modernidade fronte aos valores burgueses imperantes. A prensa utilizou este termo con sentido pexorativo para se referir ao artista rebelde que cultivaba a melancolía, aínda que xa en 1863 os irmáns Goncourt no seu *Journal* o consideraban de maneira positiva, asociándoo ao raro, ao xenio e á arte e destacando que existe certa beleza na agonía.

Así mesmo, gran parte da crítica atribúelle a *A contrafío* a creación dun primeiro esquema de valores esteticistas (Rancière, 2009). O *esteticismo* concibe a beleza como a finalidade última (e acaso única) da arte, a cal adquire unha total independencia con respecto a calquera propósito utilitario. Constitúe un movemento de protesta ante a crecente comercialización e «vulgarización» propiciada pola consolidación do modelo social burgués e a súa ideoloxía utilitarista. Neste sentido, o artista asume un status de superioridade e desenvolve xeitos de vida propios, entre os que se poden citar a bohemia ou o dandismo. A tendencia esteticista ten a súa orixe no pensamento idealista alemán, fundamentalmente na obra de Immanuel Kant, que postula a autonomía dos valores estéticos con respecto aos morais. Maior foi, con todo, a súa pegada no nihilismo schopenhaueriano. Dentro desta concepción, a arte revélase como práctica cognoscitiva e liberadora da vontade do artista, que se

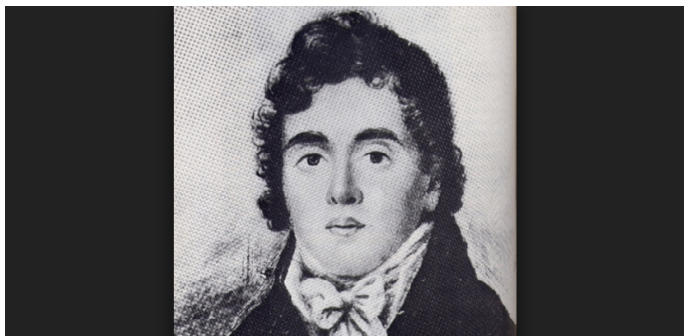
sitúa á marxe do mundo aparente para acceder á verdade das cousas.

A actitude de Des Esseintes, de acordo con María Ángeles Grande Rosales (1997), manifesta a súa rebelión contra a natureza mediante a afirmación da arte como un mundo propio, utópico e superior ao natural, caracterizado pola súa imperfección. Nesta liña, maniféstase o predominio do artificio, «marca distintiva do xenio humano», unha vez que «a natureza fixo o seu servizo; esgotou de vez a atenta paciencia das mentes refinadas pola repulsiva uniformidade das súas paisaxes e dos seus ceos», afirmará Huysmans en *A contrafío*.

No eido da literatura, o esteticismo asenta en primeiro lugar en Francia da man de Théophile Gautier (no prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, 1835, novela na que aparecen temas moi do gusto dos decadentistas, como a ambivalencia sexual e o apaixonado gusto pola arte), e conta entre os seus máximos seguidores con Charles Baudelaire, considerado un precursor para os decadentistas, cos poetas simbolistas, con Gustave Flaubert (Ruán, 1821-Croisset, 1880) e, por suposto, con Joris-Karl Huysmans.

Os decadentes senten como precedentes os artistas malditos (Gérard de Nerval, París, 1808-1855; Baudelaire...) que non chegaron a acadar un eco favorable na opinión pública nin na crítica e sufriron certa marxina-

ción; considéranse rebeldes e antiburgueses e admiran e recoñecen os principios estéticos de Edgar Allan Poe (Boston, 1809-Baltimore, 1849); e collen a bandeira do satanismo ou do dandismo para pregoar o seu individualismo, como o inglés George Bryan Brummell (Londres, 1778-Caen, 1840), coñecido como Beau Brummell («O fermoso Brummell»), árbitro da moda en Inglaterra e considerado o primeiro dandi oficial, quen morreu nun asilo francés desterrado, acosado polas débedas de xogo, vítima da sífilis, despois de ditar a moda a reis e princesas de media Europa. Como mestre e guía do momento, escollen a Paul Verlaine (Metz, 1844-París, 1896), arquetipo do poeta maldito, de regreso en París neses anos e quen, malia ter publicado xa varias obras, segue sendo un descoñecido e un marxinado.



Beau Brummell

Ademais de en *A contrafío* (1884), o termo *decadentismo* aparece en diversas obras publicadas nese mesmo ano: en *Les Poètes maudits*, de Paul Verlaine e no seu poema «Langueur», incluído en *Jadis et naguère*, considerado todo un manifesto pola corrente decadentista; e en *Le Crépuscule des dieux*, de Élémir Bourges (Manosque, 1852-Auteuil, 1925), onde tamén aparecen as características xenuínas da corrente: o artista insatisfeito co momento que lle tocou vivir, refinamento excesivo, dandismo, snobismo ante una sociedade que marxina a diferenza, compracencia na soidade...

Pola súa parte, Paul Bourget, en *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885), analiza dende o punto de vista médico as raíces da neurose que levou a toda unha xeración ao pesimismo e á desesperación; Maurice Barrès, publica na revista *Les Taches d'encre* (1884-1885), o artigo «Les décadents» no que, falando dos escritores desta corrente, indica: «Comprácense nas máis espantosas enfermidades con tal de que sexan raras, e céntranse no culto ao decadente».

Tras a publicación de *A contrafío*, Henri Beauclair e Gabriel Vicaire publican *Les déliquescentes d'Adoré Floupette, poète décadent* (1885), unha obra satírica que resalta os tópicos habituais nos escritores decadentes, como o exacerbado pesimismo ou o estilo recargado; e Paul Adam e Félix Fénéon, en *Petit glossaire pour ser-*

vir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes (1888), reúnen máis de 400 termos empregados polos decadentes e os simbolistas para iniciar os profanos no uso hermético que fan deles.

Xa en 1891, Jules Huret dá a coñecer a súa *Enquête sur l'évolution littéraire*, onde Verlaine contesta sobre a súa aceptación do epíteto *decadente*: «É moi sinxelo. Botáronnolo na cara coma un insulto e eu recollino coma un grito de guerra. Pero non significa nada especial, que eu saiba. ¡Decadente! ¡Acaso o crepúsculo dun fermoso día non vale todas as auroras!».

A tendencia decadente alcanzou a toda Europa ofrecendo un panorama moi diverso. No mundo anglófono, as máis importantes achegas teóricas acerca desta sensibilidade débense a Walter Pater (*The Renaissance*, 1873), pero quizais sexa Oscar Wilde (Dublín, 1856-París, 1900) a figura máis representativa do esteticismo, entendido dende un punto de vista tanto artístico-literario como vital, dado que encarna o paradigma do dandi.



Oscar Wilde

Outros nomes asociados á corrente son os membros do grupo prerrafaelista: Alfred Tennyson (Somersby, 1809-Lurgashall, 1892), William Morris (Clay Hill Walthamstow, 1834-Londres, 1896), Dante Gabriel Rossetti (Londres, 1828-Birchington-on-Sea, 1882), Algernon Charles Swinburne (Londres, 1837-1909) ou Arthur Symons (Milford Haven, 1865-Wittersham, 1945).

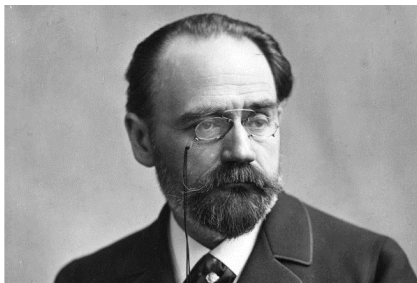
No ámbito hispánico xurdiu, tamén contra 1890, o termo *modernismo*, con parecidas pretensións de modernidade e defensa dunha visión do mundo ca as variantes europeas e con partidarios igualmente sensíbeis e receptivos a valores espirituais e antimaterialistas.

A grandes trazos este é o contexto no que aparece *À Rebours*, unha novela que provocou un grande escándalo nos ambientes literarios ortodoxos e conformistas e suscitou unha viva oposición e incompreensión por parte da crítica literaria da época, mais que, pola contra, atopou a aceptación entusiasta desta mocidade inconformista e rebelde.

Huysmans é sen dúbida o que mellor captou e formulou a sensibilidade e as inquietudes do espírito decadente. De feito, a novela avoga pola difusión de escritores que até entón sufriran marxinación, esquecemento ou eran considerados malditos. Así por exemplo, a valoración que fai das obras de Mallarmé e da transformación estética que introduciu na maneira de concibir a poesía, anticipa os camiños que percorrerá o simbolismo a partir de 1886. Proclama tamén a súa devoción por Baudelaire e desenvolve propostas estéticas e existenciais na liña deste poeta. Asemade, *A contrafío* expresa as inquietudes de refinamento artístico; exalta as dimensións da fantasía e da sensibilidade subxectiva; decántase polo dandismo fronte á mediocridade social e a aristocracia espiritual, trazos propugnados polos seguidores do decadente. Nestes aspectos, *Des Esseintes* converteuse nun auténtico mito literario, nun modelo simbólico das aspiracións e actitudes do decadentismo como movemento artístico.

Recepción da novela

Cando J.-K. Huysmans publicou *À Rebours* en 1884, unha importante parte da crítica reaccionou en contra da obra². Émile Zola, co que até entón Huysmans compartira serás e presupostos literarios, sentiuse bastante molesto ao comprender a ameaza que a obra supuña para a súa escola naturalista. Así o reconece o propio Huysmans no Prefacio escrito para a edición de 1903:



Émile Zola

²Sirva como mostra o artigo publicado por un dos piares da crítica do momento, Jules Lemaître –ao que Huysmans cita no Prefacio de 1903–, en *La Revue Contemporaine* do 25 de abril de 1885. Considera a *Des Esseintes* un tipo do estilo de Werther e René, un «home aburrido»; expón as súas opinións sobre a literatura latina e considera a *Des Esseintes* un pánfilo no tema; alude aos diversos episodios da novela, e conclúe: «A desgraza deste libro, por outra banda divertido, é que se asemella demasiado a un desafío e que fomos uns inxenuos ao tomalo en serio (...) En canto á lingua, meu Deus!, está chea de neoloxismos inútiles, impropiedades e o que os pedantes chaman solecismos e barbarismos». Mesmo, como bo profesor, Lemaître corrixe algunhas faltas.

Lembro que tras a aparición de *A contrafío* fun pasar uns días a Médan. Unha tarde, mentres ambos os dous paseabamos polo campo, parou de súpeto e, malhumorado, reprochoume o libro dicindo que lle asestaba un terrible golpe ao naturalismo, que me desviaba da escola, que queimaba as miñas naves cunha novela semellante, pois non era posible ningún tipo de literatura con este xénero que esgotara nun só tomo, e, de maneira amigable –porque era un home cordial– incitoume a volver ao camiño trazado e a que me aplicase no estudo dos costumes.

Eu escoitábao, pensando que levaba razón e estaba equivocado ao mesmo tempo. Levaba razón ao me acusar de minar o naturalismo e de me pechar calquera outro camiño; estaba equivocado no senso de que a novela, tal como el a concibía, e o recoñecese el ou non, me parecía moribunda, desgastada polas repeticións e sen interese ningún para min.

Había moitas cousas que Zola non podía comprender; primeiro, esa necesidade que eu sentía de abrir as fiestras, de fuxir dun ambiente no que afo-gaba; despois, o desexo que me dominaba de sacudir os prexuízos, de romper os límites da novela, de facer entrar nela a arte, a ciencia, a historia; nunha palabra, de non servirse desta forma máis ca como marco para inserir nel traballos máis serios. O que a min me inquietaba naquela época era suprimir a intriga tradicional, mesmo a paixón, a muller, e concentrar o pincel de luz sobre un único personaxe, facer a calquera prezo algo novo.

Zola non respondía aos argumentos cos que eu intentaba convencelo, e reiteraba arreo esta afirmación: «Non admito que se cambie de estilo e de opinión; non admito que se queime o que se adorou». (...) A idea de que Des Esseintes podía ser tan verdadeiro coma os seus personaxes, desconcertaba e case irritaba a Zola.

Tratábase pois dunha novela de claro carácter rupturista co anterior que se insire no movemento do simbolismo, mais a súa importancia radica non só no seu afastamento consciente do naturalismo, senón principalmente en que nela aparece o personaxe que se converteu no modelo do decadentismo literario e en que, a través deste personaxe e das súas reflexións e gustos artísticos, se expón o canon estético do movemento. De aí que non faltasen no momento da súa publicación as adhesións dalgúns mozos artistas, rebeldes e cansos da literatura imperante³.

³Os artigos sobre *Á Rebours* sucédense na prensa do momento: Philippe Gille en *Le Figaro* (4 de xuño de 1884); Théodore de Banville en *Le Gil Blas* (10 e 20 de xuño de 1884); Paul Ginisty en *Le Gil Blas* e *Le Passant* (21 e 25 de maio de 1884); Paul Margueritte en *La Libre Revue* (1 de xuño de 1884); Léo Trézenick en *Lutèce* (1 de xuño de 1884); Charles Morice en *La Revue Critique* (15 de xuño de 1884); Édouard Drumont en *Le Livre* (10 de xuño de 1884); Edmond Deschaumes en *La Chronique Parisienne* (7 de xuño de 1884); Hallays en *Les Débats* (22 de xuño de 1884); Paul Alexis en *Le Réveil* (22 de xuño de 1884); Émile Michelet en *La Jeune France* (25 de

Barbey d'Aureville (Saint-Sauveur-le-Vicomte, 1808-París 1889), de feito, fala desa descrición dun sentimento común que se percibe na novela:

Ao escribir a autobiografía do seu heroe, non só fai a confesión particular dunha personalidade depravada e solitaria, senón tamén, asemade, escribe para nós a *nosografía* dunha sociedade putrefacta de materialismo, e isto outorga ao seu libro unha importancia que non posúen as demais novelas fisiolóxicas deste tempo (Barbey d'Aureville, 1884).

Sinala que se trata «da historia dunha alma en pena que conta a súa impotencia para vivir»; dun «libro dunha orixinalidade case monstruosa» que acolle «non a historia da decadencia dunha sociedade, senón a decadencia de toda a humanidade».

xuño de 1884); Maurice Guillemot en *Le Courrier du Soir* (25 de xuño de 1884); F. Jourdain en *Le Phare de la Loire* (16 de xuño de 1884); Albert Pinard en *Le Radical* (11 de xullo de 1884); J. Pradelle en *Le Sémaphore* (5 de xullo de 1884); Jules Destrée en *Le Journal de Charleroi* e *Revue Artistique* (1 de xullo de 1884 e 1 de decembro de 1884); Joséphin Péladan en *La Revue des Livres et des Estampes* (1 de outubro de 1884); Goudeau en *L'Écho de Paris* (10 de xuño de 1884); Geffroy en *La Justice* (11 e 19 de xaneiro de 1886); Francis Nautet en *Société Nouvelle* de Bruxelas (20 de xaneiro de 1885). A Huysmans apracéronlle en especial a estima literaria expresada por Barbey d'Aureville (1884), Léon Bloy (1884) e Émile Hennequin (*La Revue Hebdomadaire*, xullo 1884).

As expresións de estrañeza ante o texto sucédense:

O novelista J.-K. Huysmans, no seu abraiante libro, intitulado *À Rebours*, acaba de analizar e relatar, da maneira máis enxeñosa e máis imprevista, a enfermidade dun destes amargados. O seu heroe, Jean des Esseintes, tras probar todos os praceres, todas as cousas de afamado encanto, todas as artes, todos os gustos, tras atopar a vida insípida, odiosas as horas monótonas e idénticas, fabrica, a poder de imaxinación e de fantasía, unha existencia absolutamente ficticia, absolutamente graciosa, en verdade a contrapelo de todo o que se fai decotío. (...) Por unha serie de transposicións, de enganos ao ollo, ao olfacto, ao oído, Jean des Esseintes procura sensacións desprazadas, a contrapelo, que producen nel un sutil encanto, refinado, perverso dentro da desviación dos órganos enganados e dos instintos desencarreirados. Así, «o movemento parécelle inútil (para viaxar) e a imaxinación pode substituír a vulgar realidade dos feitos».

Non podería abordar unha análise completa do libro de Huysmans, deste libro extravagante e divertido, cheo de arte, de estraña fantasía, de estilo penetrante e sutil, deste libro que poderíamos denominar «a historia dunha neurose».

Pero, por que a min esta neurose me parece como a do único home intelixente, sabio, enxeñoso, en verdade idealista e poeta do universo, no caso de que existise? (Maupassant, 1884).

Velaquí, con certeza, o que se presenta no sorprendente libro de Huysmans, xa non naturalista, agora espiritualista até o misticismo máis ambicioso, e que se separa tanto do indecente Zola como se todos os espazos interplanetarios se acumulasen de socato entre eles. (...) Des Esseintes, o personaxe ficticio e único de *À Rebours*, que non é máis ca o home de palla literario do autor, convértese nun anacoreta para escapar das caricias impuras, das sucias promiscuidades da vida social. (...)

O estilo literario de Huysmans lembra esas inverosímiles orquídeas da India que fan soñar tan fondamente a Des Esseintes, plantas monstruosas de exfoliacións insólitas, de inconcibibles floracións, que posúen unha vida orgánica case animal, actitudes obscenas ou cores ameazantes, coma os apetitos e os instintos, case unha vontade.

É abraiante a forza contida, a violencia reprimida, a vitalidade misteriosa. Huysmans acumula ideas nunha soa palabra e pídelle a unha infinidade de sensacións que se manteñan na cinguida superficie dunha lingua despoticamente dobrada por el até as últimas esixencias da máis irredutible concisión. A súa expresión, sempre armada e desafiante, non soporta nunca a coacción, nin sequera a da súa nai a Imaxe, á que aldraxa á menor veleidade de tiranía e que arrastra decontino, polos pelos ou polos pés, pola escaleira roída da sintaxe arrepiante.

Despois disto, que importa a multitude de contradicións ou de erros que cobren, ao xeito de anormais vexetacións, o fondo dun libro no que se verte,

coma na extensión dun golfo maldito, todo o azul do inmenso ceo? Que importa, por exemplo, que a horrible pedantería de Schopenhauer sexa case igual ca a do autor da *Imitatione*; Joseph de Maistre xulgado aburrido e baleiro pola máis incomprendible das repugnancias, e colocado por baixo de Falloux, ese académico plumeiro? Que importa que os Jocrisses dementes tales como Mallarmé sexan adorados no deserto por ese hebreo en pleno Éxodo, mentres que Barbey d'Aurevilly é un suposto sádico e un divagador sacrílego? (...) (Bloy, 1884).

A crítica ten insistido decote naqueles aspectos que separan *A contrafío* do naturalismo, xa que non hai nela intriga, nin acción, nin apenas diálogo, nin análise da realidade social; tan só un único personaxe, a súa interioridade e a súa aventura estético-espiritual –de feito, Huysmans valorou titulala *Seul*.

Consciente da orixinalidade da súa novela, Huysmans escribelle ao poeta belga Théodore Hannon (Ixelles, 1851-1916), en 1883:

Traballo con todas as miñas forzas nunha novela moi estraña, vagamente clerical, un pouco pedrasta; unha novela sobre a fin dunha raza devorada polas lembranzas dunha infancia relixiosa e a

enfermidade dos nervios. Unha novela cun só personaxe!

Mesmo pouco antes da publicación da novela, mentres esperaba as probas, Huysmans confesoulle ao xornalista Francis Enne (1884): «Será o fracaso máis curioso do ano, pero tanto me ten. Non se parecerá a nada e direi o que tiña que dicir»; opinión na mesma liña que a expresada por Goncourt tras ler a novela en *Idées et Sensations* (1822-1896): «O tanto me ten intelectual con respecto á opinión de todo o mundo; é a bravura máis estraña coa que me topei nunca, e só con este don poden facerse obras orixinais».

Huysmans equivocouse, pois *À Rebours* foi o libro máis controvertido do ano na prensa e nos medios literarios, moitos dos cales celebraban ocorrencias como a alimentación do personaxe a base de lavativas, a tataruga adornada con pedras preciosas ou o órgano de boca.

Abonda con que diga que este tolo, que non sabe nin o que odia nin o que ama, chega, abatido pola hipocondría, alterado pola apatía, a alimentarse só con lavativas. O tema carecería de calquera interese se o autor non o adobiase con xuízos literarios, apreciacións estéticas e reflexións filosóficas, políticas e sociais que fan de *À Rebours* unha estraña

macedonia de blasfemias e actos de fe, de feitos crueis e ideais, de misticismo e de sadismo, citando ben o Evanxeo, ben a maxia negra, a Ruysbroek o Admirable e a *Imitatio*, ou tamén a Petronio e Schopenhauer. Unha páxina é unha impiedade; outra unha apoloxía da educación paternal dos xesuítas. Tan pronto aborda o odio á humanidade como celebra o malthusianismo e aldraxa a san Vicente de Paúl. Tan pronto vitupera os librepensadores (...) como gaba os relixiosos de Chartres e os trapistas (...). En tal pasaxe fala de política, (...), do califato despótico dos comercios, da saudable influencia da Igrexa (...). Ao pasar a páxina, un cae sobre unha invectiva contra o pecado orixinal ou sobre unha lembranza libertina. Joseph de Maistre roza o marqués de Sade. Este libro remata cunha pregaria, a pregaria do pesimista que sofre polo seu mal (...) Neste berro está a explicación de todas as loucuras e de todas as depravacións da neurose. É unha vítima da nosa literatura materialista (Boissin, 1884).

O seu artificioso heroe, Des Esseintes, o seu rexeitamento da modernidade, os seus gustos decadentes, as súas maneiras de dandi excéntrico e os seus caprichos de esteta, entusiasmaron os lectores, sobre todo, a mocidade, que se recoñecía na estética da fin de século creada por Huysmans porque este soubera sintetizar as influencias mórbidas de Baudelaire ou Edgar Allan Poe, a pro-

pensión á fantasía expresada polos poemas de Stéphane Mallarmé ou os cadros de Gustave Moreau, e o realismo das obras da literatura latina da época da decadencia romana. O poeta inglés Arthur Symons chegou a cualificar *A contrafío* como o «breviario da decadencia».

Referiámonos páxinas atrás a Oscar Wilde como figura representativa do esteticismo no mundo anglófono. Non é casual que en *O retrato de Dorian Gray* (1891), o libro que dá en corromper a Dorian sexa precisamente *A contrafío*. Malia non se mencionar nunca o seu título, a identificación resulta clara. Wilde viaxou a París de lúa de mel a finais de maio de 1884, días despois da publicación da novela de Huysmans, e nunha entrevista concedida a *Morning News* durante esta estadía declarou: «O último libro de Huysmans é un dos mellores que vin».

No relato de Wilde cóntase como Dorian Gray chega tarde a unha cita con lord Henry porque se entreteu lendo un libro coas cubertas de cor amarela que esa mesma mañá el lle enviara. A lectura, indícase, «capturouno por completo. Tratábase do libro máis estraño que lera nunca» (Wilde, 2008: 126) e Dorian entra en tal estado de cavilacións que perde a conciencia do tempo:

Era una novela sen argumento e cun só personaxe, xa que se trataba, en realidade, dun estudo psi-

colóxico de certo mozo parisiense que empregou a vida tratando de experimentar no século XIX todas as paixóns e modas pertencentes aos séculos anteriores ao seu (...) Estaba escrito nun estilo curiosamente ornamental, gráfico e escuro ao mesmo tempo, cheo de argot e de arcaísmos, de expresións técnicas e das complicadas perífrases que caracterizan a obra dalgúns dos mellores artistas da escola simbolista francesa. Había nel metáforas tan monstruosas coma orquídeas, e coa mesma sutileza de cor. Describíase a vida dos sentidos coa linguaxe da filosofía mística (Wilde, 2008: 127).

Dorian mesmo dubida do sentido do que le, «a descrición dos éxtases dalgún santo medieval ou as morbosas confesións dun pecador moderno» (Wilde, 2008: 127). Dorian responsabiliza de chegar tarde á súa cita a lord Henry:

—Síntoo, Harry —exclamou o raparigo—, pero en realidade tiveches ti a culpa. O libro que me prestaches é tan fascinante que se me pasou o tempo voando.

—Si, pareceume que che gustaría —replicou o seu anfitrión, levantándose do asento.

—Non dixeran que me guste, Harry. Dixeran que me fascina. Hai unha grande diferenza (Wilde, 2008: 128).

A Dorian Gray a fascinación polo libro dúralle anos. De feito, encarga nove exemplares da primeira edición

e ordena que llos encadernen en cores diferentes, coa intención de que se adapten aos seus distintos estados de ánimo e aos caprichos da súa sensibilidade.

O protagonista, o asombroso mozo parisiense cuxos temperamentos romántico e científico estaban tan estrañamente combinados, converteuse en prefiguración de si mesmo e, de feito, o libro enteiro parecíalle conter a historia da súa vida, escrita antes de que el a vivise (Wilde, 2008: 129).

Gray adoita ler a última parte do libro, o relato da dor e da desesperación de alguén que perdera o que apreciaba, por enriba de todo, noutras persoas e no mundo. E, en efecto, a lectura do capítulo 11 revela curiosos paralelismos entre Dorian Gray e Des Esseintes, pois o primeiro tamén se entrega ao estudo dos perfumes e aos segredos da súa fabricación, destilando aceites intensamente aromáticos e queimando gomas odoríferas do Oriente para comprender que non había estado de ánimo que non tivese correspondencia na vida dos sentidos (Wilde, 2008: 135); noutras épocas, dedicárase á música (Wilde, 2008: 135), estudará as xoias (Wilde, 2008: 136), coleccionará pedras (Wilde, 2008: 137), bordados e tapices (Wilde, 2008: 139), libros encadernados (Wilde, 2008: 140), vestiduras eclesiásticas e obxectos

pertencentes ao servizo da Igrexa (Wilde, 2008: 140). Así mesmo, goza paseando polo corredor da súa casa familiar contemplando os retratos dos devanceiros (Wilde, 2008: 144).

Cando *O retrato de Dorian Gray* se publicou por entregas en *Lippincott's Magazine* en 1890, un ano antes de que aparecese como libro, algúns críticos xa advertiron que lelo podía resultar arriscado. *The Daily Chronicle* afirmou que se trataba dunha «narración derivada da literatura leprosa dos decadentes franceses, un libro venenoso cuxa atmosfera está corrompida polos olores mefíticos da putrefacción moral e espiritual». *O retrato de Dorian Gray* intoxica, do mesmo xeito que o libro de cubertas amarelas que lord Henry Wotton lle empresta a Dorian, «un libro venenoso. O denso cheiro do incesto parecía desprenderse das súas páxinas e turbar o cerebro» (Wilde, 2008: 127). Contra o desenlace, Dorian repite esta idea: «envenénachesme cun libro. Iso non o esqueceréi. Harry, prométeme que nunca lle prestarás ese libro a ninguén. Fai dano» (Wilde, 2008: 217).

A cerna da novela: un personaxe único

O duque Jean des Esseintes, «o mozo de trinta anos, anémico e nervioso, de fazulas afundidas, ollos dun frío azul de aceiro, nariz requichado pero recto e mans secas

e febles», farto da vida social parisiense, en plena decadencia familiar, decide retirarse a unha casa de campo en Fontenay-aux Roses. A súa vida decorre alí sen que lle suceda nada de gran relevancia, en estado contemplativo, sen máis que facer que deleitarse coa arte.

Esta sería a síntese argumental da novela, que, como vemos, é susceptible de se resumir nunhas poucas liñas, pois en realidade non existe unha trama clásica con presentación, nó e desenlace. Huysmans pretende innovar, de aí que elimine a intriga tradicional e a substitúa por unha análise psicolóxica do personaxe e polas súas meditacións.

Para Huysmans era importante que *A contrafío* fose algo máis ca unha simple novela. Prendía servirse desta forma «como marco para inserir nel traballos máis serios», tal como indica no Prefacio de 1903. A novela só era a escusa da que se serviu para poder escribir sobre arte, ciencia e historia. Deste xeito, sucédense os capítulos que escapan do que se considerou a narrativa tradicional. Escapan desa acción e desa intriga que tanto lle importaban a Zola, e entran noutra categoría, talvez dentro da crítica, a literaria e a artística. Así o pon de manifesto E. L. Ouduy (1884) tras ler a novela:

À Rebours, de M. J. K. Huysmans, é unha novela que fai ruído. Huysmans é un dos principais alumnos e imitadores de Zola. A súa novela non ten, en

realidade, máis ca un único personaxe. É un home novo, avezado en todos os posibles praceres, a quen só lle quedan 50.000 francos de renda, e que decide retirarse do mundo, porque o mundo é culpable dos seus excesos! Amobla unha casa: descrición e enumeración de todas as cores que se poden escoller para un mobiliario, dez páxinas de cores. Engalana a súa casa con flores: descrición e enumeración de todas as flores que ordena levar, vinte páxinas de flores. Estas flores desprenden varios perfumes: descrición e enumeración de todos os recendos que exhalan, trinta páxinas de olores. Crea unha biblioteca: descrición e enumeración dos libros que coloca na súa biblioteca, cincuenta páxinas de biblioteca etc. etc. Polo camiño apréndense certas cousas que un ignoraba, por exemplo, que se Bossuet foi elocuente, é porque no século XVII se gozaba con tal olor; non sei cal. Cadora e cando tamén, a relixión recibe algún couce. A vida do mozo segue así, con descrições e enumeracións, até o momento no que, sen estar nin menos enfermo nin menos farto, decide curar. Aí vai a descrición e a enumeración de todas as menciñas e de todas as lavativas que se administra noite e día: lavativas untuosas, purgativas, suaves, lenitivas, grandes, pequenas (os venres), leves, laxantes etc. Non sanda con elas. E despois? Iso é todo. É absurdo! É estúpido!, pensarán vostedes. Si, pero se soubesen o pouco aburrido que resulta!

A novela céntrase pois na aventura estético-espiritual dun único personaxe, no cal Huysmans concentra toda a forza expresiva da súa obra. Segundo constata Rubén Darío (1953), bo coñecedor de Huysmans e desta novela, en *Los Raros*, Des Esseintes constitúe un exemplo do «tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo».

Atoparemos un personaxe dotado dunha enorme peculiaridade, exquisito, rebelde e refinado, que mesmo foi analizado dende o punto de vista da enfermidade emblemática do século XIX: a neurose, materialización da decadencia da cultura, a sociedade e o individuo (Utrera Torremocha, 2015).

Nos inicios da súa doenza, antes de se encerrar na casa de Fontenay-aux-Roses, Des Esseintes sente verdadeiro horror pola face humana:

Sufría realmente coa contemplación de certas fisionomías; consideraba case como insultos os acenos paternais ou sañudos dalgunhas faces (...) regresaba cheo de carraxe á súa casa e se recluía cos seus libros.

Experimenta así mesmo un desprezo atroz pola humanidade, froito do seu desencanto tras se relacionar con diferentes grupos humanos:

ao cabo comprendeu que o mundo estaba composto, na súa maior parte, por raposeiros e por imbéciles. Decididamente non quedaba esperanza ningunha de descubrir no próximo idénticas aspiracións e odios, esperanza ningunha de acoplarse cunha intelixencia que, coma a súa, se compracesse nunha aplicada decrepitude, esperanza ningunha de conectar un espírito agudo e requintado coma o seu, co dun escritor ou un letrado.

Existe xa que logo nel unha necesidade de escapar; a soidade preséntase como unha esixencia, de aí a escolla voluntaria dun retiro. Mais, co exilio, a enfermidade, lonxe de mellorar, acentúase. Xa no capítulo VII Des Esseintes móstrase «incapaz de comprender unha soa palabra dos volumes que consultaba». E a soidade procurada na que vive, «enfrascado en si mesmo», actúa «igual ca un narcótico. Despois de alteralo e afoutalo nun principio, causáballe un entorpecemento ateigado de vagas fantasías; aniquilaba os seus proxectos, estragaba os seus desexos».

Por mor do confinamento van aparecendo outros síntomas morbosos. Cando os recordos que o acosan desaparecen, Des Esseintes séntese «completamente dominado polas abstraccións; sen quere-lo, pensaba en interpretacións contraditorias dos dogmas, en perdidias apostasías». Estas e outras reflexións convértense nunha teima, e o seu cerebro encadea preguntas e respostas, en-

rédiase en sutís paradoxos e minucias dialécticas que o atormentan. Ademais, chega a sufrir tremores nas mans, neuralxias, mareos, vómitos, ventre inchado e duro e tose nerviosa. Non ten apetito, padece do estómago, sofre pesadelos, insomnio, febrís axitacións, suores frías, formigos, ansiedade, un malestar constante que o leva a estar deitado horas enteiras. Veñen despois as alucinacións olfactivas, as crises de calor, a anemia e un abatemento sen límites, precedentes dos trastornos da vista e as alucinacións auditivas, alteracións da última fase do seu mal.

Así a todo, a novidade da novela non é que Des Es-seintes sexa un enfermo, senón que é un neurótico que cultiva á mantenta a enfermidade, concibíndoa como un engadido necesario ao seu lado artístico.

Para deleitar o seu espírito e apracer aos seus ollos, elixiu obras suxestivas que o introducían nun mundo descoñecido, que lle desvelaban rastros de novas conxecturas, que estremecían o seu sistema nervioso con eruditas histerias, complicados pesadelos e visións indolentes e atroces.

Existe unha relación entre as visións artísticas e a neurose, de aí que, por exemplo, o misterio de Salomé na obra pictórica de Gustave Moureau, sexa «só accesible para os cerebros alterados e avivados, os que se

converten en visionarios a causa da neurose». A enfermidade nerviosa convértese para Des Esseintes nun medio de coñecemento dunha realidade oculta, nun medio de exploración psíquica descoñecida para as persoas sas. Esa é a razón de que o personaxe se resista ante os consellos do médico e que porfíe en manter a súa soidade e evasión interior.

A súa é unha soidade arelada, a do esteta que desexa crear un contorno antinatural e afastado de todo, e a neurose a enfermidade necesaria. A isto responde a súa decisión de decorar a casa de forma asfixiante, con predominio das cores contrastadas e nunha escuridade case absoluta acorde co seu estado mental.

O retiro voluntario vai unido ao desexo de explorar outras realidades, tanto en si mesmo coma a través dunha viaxe pola imaxinación mediante exercicios estéticos, meditacións, divagacións e fantasías que conforman os paraísos artificiais. Neste senso, *À Rebours* aseméllase a *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, en canto aos diferentes intentos de busca, coa decepción e o fracaso presentes en cada un dos capítulos.

Deste xeito veremos como os capítulos se dedican a diferentes aspectos: decoración, cores, pedras preciosas, licores, pintura, Igrexa, flores, mulleres, olores, falsas viaxes, literatura relixiosa e contemporánea, música etc.

O mundo fantástico que Des Esseintes pretende alcanzar concéntrase de maneira especial no universo autónomo da literatura, na liña de Baudelaire e Mallarmé. Xa que logo, a lectura vai moldeando a súa personalidade e os volumes lidos polo mozo contribúen a aguzar o seu espírito e a tornalo tan suspicaz e sutil. Non resulta estraño entón que se decante polo artificio, xa que arte e o artificioso supoñen o triunfo do espírito do home sobre a natureza, «a marca distintiva do xenio humano».

Ese gusto polo artificio explica así mesmo o dandismo e as condutas sexuais perversas do personaxe, así como certos trazos de satanismo e malditismo. A estética da crueldade que impera nas súas relacións cos demais atópase así mesmo nas súas obras pictóricas preferidas: Goya, Odile Redon, Moureau. Chaman tamén a atención as súas conviccións morais, que se sintetizan nunha máxima reveladora do cinismo e da crueldade: «failles aos demais o que non queres que eles che fagan a ti», expresada no capítulo VI, no que se relata o seu intento de converter un rapaz da rúa nun futuro asasino:

O certo é que só trato de convertelo nun asasino. A ver se podes seguir o meu razoamento. Este raparigo é virxe e xa ten idade de que lle ferva o sangue. Ben podería correr tras as mozas do seu barrio e continuar sendo honesto sen deixar de divertirse, é dicir, acadar a súa pequena parte de monótona feli-

cidade reservada aos pobres. En troques, ao traelo aquí, ao medio dun luxo cuxa existencia nin seque-
ra sospeitaba e que lle ha quedar gravado con forza
na memoria; ao lle ofrecer cada quince días seme-
llante ganga, collerá o hábito duns praceres que os
seus recursos lle impedirán ter. Supoñamos que fa-
gan falla tres meses para que estes praceres se con-
vertan en absolutamente necesarios (ao espazalos,
como teño pensado facer, non corro o risco de far-
talo), pois ben, ao cabo deses tres meses, suprimo
a pequena renda que che vou pagar por adiantado
por esta boa acción, e entón, co fin de pasar aquí
unha tempada, roubará e cometerá mil aduanadas
con tal de se envorcar nese diván baixo estas luces
de gas.

»Levando as cousas ao extremo, espero que ma-
te o señor que aparecerá de maneira inoportuna
cando tente furtar no seu despacho. Nese intre aca-
darei o meu obxectivo e contribuirei, na media das
miñas posibilidades, a crear un lagarteiro, un inimi-
go máis desta repugnante sociedade que nos chan-
taxea.

No eido da literatura, Des Esseintes admira os perso-
naxes cunha vida extraordinaria, na liña de Edgar Allan
Poe. Coma a de Baudelaire, a estética de Huysmans ba-
séase na importancia da sorpresa e dos elementos anti-
téticos, do fantástico, o misterioso e o raro. Admira a
imperfección e aquelas personalidades nas que «se amo-

saban as exaltacións máis agudas da sensibilidade, as veleidades máis mórbidas da psicoloxía, as depravacións máis desmesuradas da lingua».

Inserido na estética decadente e mórbida do raro e exótico, Des Esseintes crea o seu museo particular, con cadros escolleitos e unha biblioteca cos autores pertencentes ao canon decadentista: Baudelaire, Barbey d'Aurevilly con *Les Diaboliques*, Flaubert cos seus libros máis visionarios, os Goncourt, Verlaine, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, Corbière etc. En verdade, poderíamos falar dun manifesto: en clara ruptura coa pasado académico, o noso personaxe propón o museo da modernidade.

No seu canon literario, Mallarmé recibe un tratamento á parte, tanto pola sorpresa que producen as súas imaxes coma polo seu particular emprego da gramática e por facer do poema en prosa unha alfaia. Con Mallarmé remata a súa antoloxía:

En efecto, a decadencia dunha literatura, ferida de maneira irreparable no seu organismo, depauperada pola idade das ideas, esgotada polos excesos da sintaxe, só sensible ás curiosidades que enfebrecen os doentes, e, así a todo, cunha manifesta présa por expresalo todo no seu declive, teimosa en querer reparar todas as omisións de deleite e en legar os máis sutís recordos de dor no seu leito de morte,

encarnárase en Mallarmé da maneira máis consumada e exquisita.

Nel estaban, levadas á súa última expresión, as quintaesencias de Baudelaire e de Poe, as súas requintadas e poderosas substancias destiladas de novo, que desprendían novos recendos e novas embriagueces.

(...)

No fin de contas, a descomposición da lingua francesa producírase de golpe. (...) Na lingua francesa non tivera lugar ningún lapso de tempo, ningunha sucesión de épocas. O estilo impresionista e soberbio dos Goncourt e o estilo corrupto de Verlaine e de Mallarmé convivían en París no mesmo tempo, na mesma época, no mesmo século.

Existe mesmo unha transposición da enfermidade do protagonista á arte que defende. A propósito dos debuxos de Redon, o narrador alude á súa creación «a partir da enfermidade e do delirio». A pintura inscríbese na diéxese do relato e funciona como fonte de soños que permite que Des Esseintes reflexione e medite sobre a existencia, ao tempo que o traslada, grazas ao seu poder simbólico, a un alén mítico e fantástico. A pintura de Moreau é un substituto dos estupefacientes aos que o personaxe debe renunciar por motivos de saúde.

Tamén é curioso comprobar como Huysmans expresa parecidas opinións ás Des Esseintes con respecto a estes

artistas. Así por exemplo, nun seu comentario sobre o Salón de pintura de 1880, escribe:

Ademais da extrema importancia que o Sr. Gustave Moreau lle outorga á arqueoloxía na súa obra, os métodos que emprega para facer visibles os seus soños parecen tomados dos procedementos do vello gravado alemán, da cerámica e da xoiaría (...). A única analoxía que podería haber entre esas obras e as que foron creadas até o momento non existiría realmente máis ca na literatura. Desde logo, ante estes cadros, un ten unha sensación case semellante á que se experimenta ao ler certos poemas estraños e sedutores, como o Soño dedicado, en *Les Fleurs du mal*, a Constantin Guys, por Charles Baudelaire (Huysmans, 2002).

Unha opinión semellante á recollida en *A contrafío* sobre o mesmo pintor:

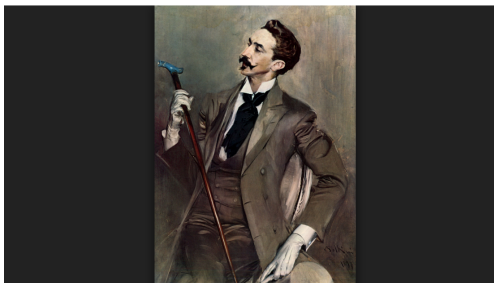
Había nas súas obras, desesperadas e eruditas, un engado singular, un feitizo capaz de estremecer até as entrañas, como o de certos poemas de Baudelaire, e un quedaba copo, caviloso e desconcertado, ante esta arte que franqueaba os límites da pintura, e tomaba empréstadas as máis sutís evocacións da arte da escrita; da arte do esmaltado lemosino, os seus maravillosos brillos; da arte lapidaria e do gravado, os seus refinamentos máis exquisitos.

Des Esseintes converte pois en norma a singularidade e a extravagancia. O seu canon artístico é o dunha arte enferma, consciente da súa propia descomposición, pechada en si mesma, inevitablemente destinada á morte.

Para o público da época era evidente que Huysmans estaba a retratar o conde Robert de Montesquiou (París, 1855-Menton, 1921), un novo e extravagante aristócrata que vivía nunha atmosfera de luxo e esplendor refinado, vinculado ao movemento simbolista, mecenas da arte e afamado dandi. Apoiou as figuras das vangardas artísticas do seu tempo: os poetas Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine; os músicos Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862-París, 1918) ou Gabriel Fauré (Pamiers, 1845-París, 1924); e o pintor Paul César Helleu (Vannes, 1859-París, 1927). Afamado dandi da época, admirado por uns e criticado por outros, rodeouse de amigos fieis da elite intelectual, como Marcel Proust (París, 1871-1922)⁴, o pianista Léon Delafosse (1874-1955), a súa curmá, Élisabeth de Riquet de Caraman, condesa Greffulhe, Gustave Moreau ou Gabriele d'Annunzio, entre outros moitos. Conviviu co seu amante, o arxentino Gabriel de Yturri (1864-1905), durante vinte anos, aínda que sempre levou a homosexualidade con discreción,

⁴Proust utilizouno como un dos seus modelos para crear o personaxe do barón de Charlus en *À la recherche du temps perdu*, o cal o enfureceu malia que Proust o negase.

evitando os escándalos. Montesquiou publicou libros de versos, novelas, tres volumes de memorias e numerosos traballos de crítica.



O conde Robert de Montesquiou

Malia que de afondarmos en Montesquieu non tiraremos gran cousa no personaxe novelesco inventado por Huysmans⁵, é certo que o éxito da novela foi debido en parte a tal suposto parecido, e segundo indica Marc Fumaroli (1983: 330) non pode desbotarse que Huysmans previse este efecto e o considerase útil para o seu libro, malia declarar no Prefacio para a edición de 1903:

⁵A identificación de Des Esseintes con Montesquieu comeza en 1892, cando este publica o seu libro de versos *Les Hortensias bleus*, sobre todo por parte de Bernard Lazare (en *Événement*, 17 de novembro de 1892) e André Hallays (en *Débats*, 13 de abril de 1893), aínda que tamén foi apoiada por Zola. De feito, Huysmans contestou aos reproches que Zola lle lanzara a este respecto nunha carta datada o 25 de maio de 1884: «se Des Esseintes fose Montesquiou (...) expresaría a súa indescribible aversión polo naturalismo» (Lambert, 1953: 72).

Ao primeiro ocorrêuseme como unha breve fantasía, baixo a forma dun estraño relato; vía nel algo parecido a *À Vau-l'eau* pero transferido a outro mundo; imaxinaba un Folantin máis culto, máis refinado e máis rico que descubrira no artificio unha distracción ao desprezo que lle inspiran os entretollos da vida e os costumes americanos do seu tempo. Perfileino fuxindo, batendo as ás cara á fantasía (...)

Huysmans ben podía crear un personaxe coa cultura literaria e a neurose característica de Des Esseintes, pero éralle menos doado imaxinar os refinamentos característicos da riqueza e da sensibilidade. Algúns detalles hai pois de Robert de Montesquieu en Des Esseintes, e así o confirma Fumaroli (1983: 331) citando un extracto das memorias deste aristócrata (Montesquieu, 1923) publicadas á súa morte por Paul-Louis Couchoud:

Poucas persoas eran convidadas a visitar estes singulares locais [a vivenda decorada por el no ático dunha casa familiar do peirao de Orsay] (...) Non obstante, convidaba os que me parecía que lles gustaría, e foi así como me decidín a invitar unha noite a Mallarmé, a quen coñecera bastante tempo antes, e a quen aquela noite [1883] convidei a cear. Este espírito curioso, este home amable, este artista indubidable só podía sentir cunha viva intensidade a representación ocular na que o coloquei de súpeto

(...) Saíu da miña casa nun estado de fría exaltación, e non dubido de que, con admirada, simpática e sincera boa fe, lle fixo a Huysmans un relato sumario sobre os momentos pasados aquela noite na caverna de Alí Babá, iluminada con vagas luces. A proba é que, pouco despois, me dixo que lle contara a súa visita ao autor que acabo de mencionar, e que se propuña retratarme nun dos seus libros, como un Fantasio moderno e superior... Que o autor fixese uso dun dato, que se lle proporcionou de maneira involuntaria polo relato exaltado do poeta..., a cousa non ten dúbida; certos detalles, vinculados á pasaxe, dan fe disto: a campaña de igrexa que se utiliza para chamar na entrada; varias partes da decoración eclesiástica reflectidas; a zorra colocada sobre unha pel de oso branco que produce a ilusión da neve; e outras anotacións transmitidas, en especial, esa tartaruga dourada, que forma parte da fortuna do libro (...) O resto da obra é pura (ou impura) imaxinación. Nunca coñecín o autor, ao meu pesar, pois gustaba do seu talento e das súas curiosas obras. Unha vez, na mesma época, coincidín con el no xardín dos Goncourt, onde puiden coñecelo; entre as avenidas daquel xardín estiven a piques de falarlle dos seus traballos, e faríao dunha maneira informada; pero naquela altura eu era moi reservado.

En troques, Huysmans si contaba entre os seus íntimos cun auténtico aristócrata, ben é certo que reducido

á condición de home de letras empobrecido: Villiers de L'Isle-Adam, quen, de facermos caso ao retrato realizado por Mallarmé en 1889 nunha oración fúnebre, presenta certo parecido co retrato que Huysmans fai de Des Esseintes:

un enxoiito mozo de trinta anos, anémico e nervioso, de fazulas afundidas, ollos dun frío azul de aceiro, nariz requichado pero recto e mans secas e febles.

Por un singular fenómeno de atavismo, o derradeiro descendente imitáballe ao antigo antepasado, ao amaricado, con cal compartía a barba en punta dun louro extraordinariamente pálido (...)

Existe tamén parecido con Charles Demailly, personaxe dunha novela dos Goncourt publicada primeiro en 1860 co título de *L'Homme de lettres*, en particular porque ambos os dous profesan a mesma relixión, a arte, e se declaran discípulos de Baudelaire e lectores de Schopenhauer⁶.

Con todo, e a pesar deses pequenos detalles similares a partir dos cales talvez Huysmans creou o seu personaxe, Des Esseintes emana do eu do seu creador, de quen herdou o cinismo e o humor.

⁶Contra 1880, Huysmans leu unha tradución dos *Aforismos* de Schopenhauer que, nas súas palabras, sentiu como unha liberación.

Neste sentido, a partir da polémica personalidade dos personaxes que retrata nas súas obras, a crítica temos considerado como voceiros das opinións do seu autor.

Huysmans aparece na listaxe dos «dexenerados» artistas decadentes realizada por Max Nordau (Pest, 1849-París, 1923) en *Entartung* [Dexeneración] (1892), por mor da súa obsesión polo sexo e o seu sometemento e descontrol da libido. Nordau diagnostica o autor como «o clásico tipo histérico e falto de orixinalidade, que se presenta como vítima predeterminada de cada suxestión». Inclúe a súa análise de *A contrafío* e o seu protagonista, Des Esseintes, dentro da sección dedicada á *egomanía* –un individualismo exacerbado que impide a inserción na sociedade– no capítulo no que se centra no grupo dos parnasianos e o dos que el denomina *diabólicos*. Utiliza a Paul Bourget, teórico da decadencia e amigo de Huysmans para explicala:

O termo decadencia denota un estado de sociedade no que prolifera un inxente número de individuos non aptos para as tarefas da vida cotiá (...) O señor Bourget (...) recoñece que “decadente” é sinónimo de incapacidade para os quefaceres ordinarios, así como para a subordinación a determinados obxectivos sociais, polo que a decadencia deriva na anarquía e no derrubamento da sociedade.

Do libro salienta que «apenas resiste o cualificativo de novela (...). Non contén unha trama, nin tampouco hai acción, preséntase máis ben como unha especie de retrato ou biografía dun home cuxos costumes, simpatías, antipatías e ideas verbo de calquera tema ou cuestión, sobre todo no ámbito das artes e da literatura, están profunda e minuciosamente relatados».

Para Francisco Domínguez (2009), a relación entre os personaxes protagonistas, «heterónimos ficcionais», e o propio Huysmans suxire que as súas obras son «bio-ficcións», intentos de reelaboración da súa propia vida a través da reconstrución das súas circunstancias, polo que non chegou nunca a abandonar a técnica naturalista, senón que se utilizou a si mesmo como obxecto de estudo e experimentación para construír o que Freud denominou «novela familiar do neurótico». Mediante esta técnica, Francisco Domínguez sinala os puntos fundamentais da psicoloxía de Huysmans: complexo de Edipo nunca superado, saudade da figura paterna, sexualidade sadomasoquista, misoxinia, nostalxia do absoluto e crise da masculinidade propia do século XIX.

Domínguez (2007) apunta tamén que por moito que Huysmans mude nas súas obras o nome dos personaxes, a figura do esteta, escritor, solteiro, antimoderno e, no último período, desacougado polas inquietudes relixiosas, é claramente autobiográfica. Os seus propios bió-

grafos, como Robert Baldick (1958: 57), están convencidos de tal identidade: «Huysmans é con total certeza o misántropo amargo e neurótico dos seus libros»; Pierre Cogny (1992: 13) afirma: «non existe monumento literario máis estreitamente, máis descaradamente persoal que o que Huysmans deixou da súa man».

Alguén que o coñeceu en persoa, Remy de Gourmont (1963: 73), subliña así mesmo o carácter memorialístico da obra de Huysmans e os reflexos da súa existencia que narraba nos seus libros: «non son novelas, son memorias. Os estraños acontecementos que se atopan nelas non son inventados: o escritor está a contar a súa propia vida, cunha sinxeleza na que existe certo candor e moito orgullo».

Capítulo a capítulo



Nota preliminar

A novela ábrese cunha Nota preliminar que repasa as orixes familiares e mais a amarga e solitaria infancia do duque Jean Floressas Des Esseintes, un enxoito mozo de trinta anos, anémico e nervioso. Así mesmo, dáse conta da súa decepción e o seu fastío tras levar unha vida centrada na evasión e na busca do pracer que lle ocasionou problemas de saúde, e tras constatar a mediocridade, a hipocrisía e o egoísmo materialista da vida social, tanto entre os membros da súa distante familia coma entre

os compañeiros de xeración, os homes de letras. Deste desasosego nace o degoxo dunha vida illada, nun refuxio, nun «deserto comfortable», protexido «do incesante dioivo da necesidade humana». Ao cabo, tal refuxio aparece nunha casa sita en Fontenay-aux-Roses que o leva a abandonar París.

Capítulo I

Xa na mansión de Fontenay, Des Esseintes asume a tarefa de decorala consonte os seus gustos. Deste xeito, realiza un esmerado estudo das combinacións de cores precisas co fin de escoller as máis acaídas para a súa sensibilidade consonte os matices que desprenden co efecto das luces. Defensor dunha teoría de seu, a existencia dunha «harmonía entre a natureza sensual dun individuo realmente artista e a cor que perciben os seus ollos dun xeito máis especial e máis vivo», decántase polos tons alaranxados, a cor que, segundo el, é apreciada polas «xentes febles e nerviosas»; e unha variedade de azuis, tonalidades adecuadas para «os ollos daquel que soña co ideal, que esixe ilusións». O capítulo conclúe declarando o culto especial que rende a Baudelaire, plasmado no lugar de honra que ocupan, a modo de altar, dous dos seus sonetos e mais un poema en prosa

Capítulo II

O capítulo comeza coas estritas regras que Des Esseintes lles impón aos criados para evitar velos e molestias innecesarias, e coa descrición do comedor, decorado ao xeito do camarote dun barco ateigado de obxectos e motivos mariños, onde sen se mover e recorrendo a diferentes efectos, consegue experimentar a mesma sensación de viaxar polo mar, convencido de que «a imaxinación podía suplir con facilidade a vulgar realidade dos feitos». Do mesmo modo, afirma o poder suxectivo da lectura. Nesta liña, maniféstase o predominio do artificio, «marca distintiva do xenio humano», unha vez que «a natureza fixo o seu servizo; esgotou de vez a atenta paciencia das mentes refinadas pola repulsiva uniformidade das súas paisaxes e dos seus ceos». Atopamos tamén neste capítulo o lugar de honra que ocupa *As aventuras de Arthur Gordom Pym*, de Edgar Allan Poe.

Capítulo III

Este capítulo é unha historia da literatura latina. Cun amplo repaso ás obras que figuran nos andeis da súa biblioteca, Des Esseintes manifesta a súa admiración pola lingua e o estilo dos escritores latinos da denominada

Época da Decadencia (14-180), que se estende dende a morte de Augusto até o comezo da influencia da literatura cristiá, representantes dunha Roma en crise. Desmitifica os escritores consagrados como modelos polos defensores do clasicismo (Virxilo ou Cicerón) e sinala a súa predilección pola *Farsalia* de Lucano e por Petronio, analizando con demora o *Satiricón*. Da literatura do século II, declara o seu gusto polas *Metamorfoses* (ou *O asno de ouro*) de Apuleio. O capítulo conforma pois unha ampla e completa descrición da colección de libros deste eido que posúe o personaxe.

Capítulo IV

A través da curiosa idea de decorar a coiraza dunha tartaruga con pedras preciosas, que á súa vez servirá para lucir encol dunha alfombra oriental, Des Esseintes ofrece un catálogo do refinamento e dos brillos das pedras preciosas, tanto das auténticas coma das artificiais. Así mesmo, desenvolve unha teoría na que expón a correspondencia entre o sabor de diferentes licores e o instrumento musical correspondente: o curaçao concorda co son do clarinete; o *kummel* co do óboe; a menta e o anís co da frauta; o *kirsch* co da trompeta; a xenebra e o whisky cos cornetíns e os trombóns; a augardente

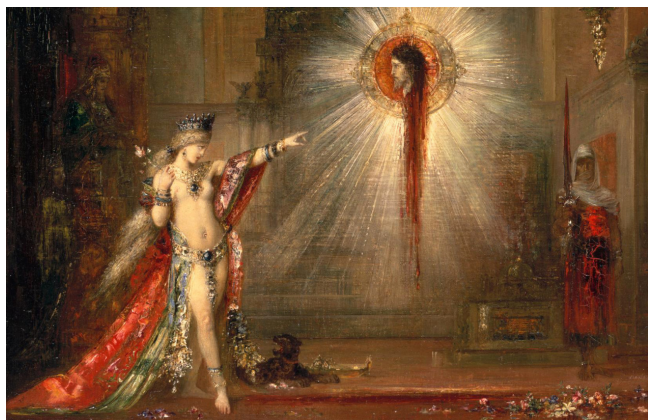
co das tubas; e o *raki* e o mástique co son do címbalo e da caixa. Na práctica, Des Esseintes é quen de captar as melodías e mesmo de interpretalas. Degustando un destes licores vénlle ao acordo unha experiencia vivida anos atrás cun dentista. O capítulo conclúe dando conta da morte da tartaruga, vítima do sofisticado enfeite ao que foi sometida.



Tumba de J.-K. Huysmans no cemiterio de Montparnasse, en París, onde alguén depositou unha tartaruga coa coiraza adornada

Capítulo V

O capítulo V está dedicado aos gustos pictóricos de Des Esseintes, que se decantan por «unha pintura sutil, exquisita, mergullada nunha fantasía antiga, nunha rancia corrupción, lonxe dos nosos costumes, lonxe dos nosos días»; obras capaces de introducilo «nun mundo desconecido (...), que estremecían o seu sistema nervioso con eruditas histerias, complicados pesadelos e visións indolentes e atroces».



Fragmento de *Salomé* (1875), de Gustave Moreau

Engaiólao especialmente o talento de Gustave Moreau, ao representar a exaltación de determinados elementos do dandismo-decadente, en particular dous

cadros que describe con detalle, interpreta e avalía, e que lle provocan suxestivas fantasías: *Salomé* (1875) e *A aparición* (1874-1876), ambos os dous presididos por unha figura feminina que combina a pureza virxinal e a maldade secreta e que se inscribe na mitoloxía da fin de século como una representación máis do mito da muller fatal.

Des Esseintes menciona tamén outros artistas que decoran as paredes da súa casa: o gravador holandés Jan Luyken, «artista excéntrico e lúgubre, vehemente e violento», autor dunha «serie dedicada ás persecucións relixiosas, unhas aterradoras pranchas que contiñan todos os suplicios concibidos polo fanatismo das relixións», tamén suxestivas para a reflexión; os gravados do francés Rodolphe Bresdin, *A comedia da morte* (1854) e *O bo samaritano* (1861); cadros do pintor simbolista Odilon Redon, de carácter delirante e visionario; e do bosquexo de El Greco pendurado do seu dormitorio, «un Cristo de singulares tonalidades e de esaxerado deseño, dunha cor feroz e dunha enerxía propia dun demente», á súa vez decorado ao xeito dunha cela monacal.



Fragmento de *O bo samaritano* (1861), de Rodolphe Bresdin⁷

Capítulo VI

Des Esseintes entrégase á lembranza do pasado e recupera dous episodios que ilustran unha ética marcada

⁷ Así descrita en *A contrafío*: «... O bo samaritano, do mesmo artista, era un inmenso debuxo a pluma realizado sobre pedra: unha extravagante amálgama de palmeiras, sorbeiras, carballos, que medraban todos xuntos sen ter en conta as estacións nin os climas; unha franxa de selva virxe chatolada de monos, mouchos, curuxas; crebada por vedrañas zochas tan deformes coma as raiceiras da mandrágora; unha fraga máxica cun clareiro no centro que deixa entrever ao lonxe, detrás dun camelo e do grupo do samaritano e do home ferido, un río, e logo unha cidade fantástica que ascende no horizonte, por un ceo extraño punteado de paxaros, ovellado por coitelas e como inchado por monllos de nubes.»

polo cinismo. A primeira destas lembranzas ten como protagonista o seu compañeiro D'Aigurande quen, decidido a casar, só atopa o alento de Des Esseintes, o cal se relambe de pracer ao presaxiar os futuros empezos que vivirá a parella e que, en efecto, se confirman. O segundo recordo recupera a súa actuación cun rillote de dezaseis anos, Auguste Langlois, a quen Des Esseintes decide introducir nunha vida de praceres que non está ao seu alcance para o converter nun asasino e causar a súa ruína moral. O seu proceder resúmese na máxima: «failles aos demais o que non queres que eles che fagan a ti».

Capítulo VII

Mergullado de novo nas lembranzas, Des Esseintes remóntase á adolescencia e á súa educación cos xesuítas. Tirando deste fío aparece a reflexión sobre a fe relixiosa e a atracción cara á dimensión estética, moral e social da Igrexa, sen chegar ao convencemento pleno da actitude que debe tomar ao respecto. Des Esseintes reacciona contra a promesa da esperanza noutra vida que ofrece a fe católica e acepta o pesimismo filosófico de Schopenhauer.

Capítulo VIII

Des Esseintes concéntrase no seu adiado plan de ultimar a moblaxe da vivenda e procurar flores exóticas, flores raras e case monstruosas que selecciona con esmero. Tras a colocación no ástrago da casa, o personaxe sofre un arrepiante pesadelo na que descobre a presenza dunha estraña muller e o asexu a figura arrepiante da Gran Lúes de a cabalo, sen que el poida evitar a súa mirada. Trátase xa que logo dunha nova experiencia coa sensibilidade nos lindes da fantasía próxima ao delirio.

Capítulo IX

Vítima dos seus ataques de neurose, e tras tratar de distraerse contemplando algúns gravados de Goya –que dan pé á formulación da súa concepción elitista da arte–, Des Esseintes, melancólico, proba a ler as novelas de Dickens, cuxo puritanismo excita nel a evocación das experiencias eróticas do pasado, unha nova mostra da súa excentricidade. Lembra así a súa relación con Miss Urania, unha acróbata americana; cunha ventrílocua e cun mozo ao que atopa pola rúa.

Capítulo X

Des Esseintes intérnase na linguaxe dos perfumes, arte na que se considera un experto. Realizando mesturas e combinacións, constrúe poemas aromáticos que evocan paisaxes, recendos de muller, fábricas, camposas... O resultado final é a creación dunha recargada atmosfera que acaba por extenualo até caer sen sentido.

Capítulo XI

Tras restablecerse, previa visita dun médico que abraia ante a excentricidade do personaxe, Des Esseintes acorda saír de viaxe. Suxestionado pola lectura de Dickens, nun capítulo anterior evocadora, por contraste, de experiencias eróticas, experimenta visións da vida inglesa. Xa en París, Des Esseintes para nunha librería coa intención de mercar unha guía de Londres. A seguir, diríxese a taberna La Bodéga, onde o sabor do porto fai que fantasíe cos personaxes das novelas de Dickens. Visita despois outra baiuca na que dá conta dunha copiosa cea, até decidir ao cabo renunciar á viaxe, convencido de que a súa experiencia imaxinada non podería derivar senón no desencanto: «En realidade experimentei e vin todo o que quería experimentar e sentir. Des que saín da casa

satureime da vida inglesa, e cumpriría estar tolo para perder por un torpe desprazamento estas imperecedoiras sensacións».

Capítulo XII

Des Esseintes, mentres ordena a súa biblioteca, contempla e analiza unha selección de obras literarias, desde as que tratan a cábala e as ciencias ocultas até as obras modernas en requintadas edicións e luxosas encadernacións. Expressa así a súa admiración sen límites por Baudelaire, cuxa obra ocupa un lugar de honra porque «lograra expresar o inexpresable» cun «estilo rexo e sólido», e «retratar cunha estraña vitalidade expresiva, os estados mórbidos máis fuxidíos, máis trementes, dos espíritos esgotados e das almas tristes». A seguir, revisa o labor dos escritores católicos e detense especialmente no engado da literatura do escritor maldito Barbey d'Aurevilly.

Capítulo XIII

Consonte aumenta o seu malestar físico, Des Esseintes intérnase en cavilacións relacionadas sobre as miserias

da condición humana e os prexuízos da sociedade. Ante a visión dun grupo de miserentos rillotes, reflexiona sobre a loita pola existencia, a familia, a concepción de nenos e a prostitución.

Capítulo XIV

Capítulo dedicado á análise e comentario dos escritores modernos que entusiasman a Des Esseintes, co cal se fai explícita a súa estética literaria. Defende obras de carácter extraño e desconcertante, na liña de Edgar Allan Poe, ademais de esixir imaxinación e un estilo persoal. Valora ademais o encanto da imperfección, trazo que aprecia nas obras de creadores naquel momento ignorados ou desprezados, como Paul Verlaine, Tristan Corbière, Théodore Hannon, Villiers de L'Isle Adam e, sobre todo, Stéphane Mallarmé. Ao mesmo tempo, Des Esseintes goza con obras nas que percibe un distanciamento da vulgaridade e do prosaísmo da época: *La Tentation de Saint Antoine* e *Salambô*, de Flaubert; *La Faustin* de Edmond de Goucourt, e mesmo *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola. Defende a estética do poema en prosa.

Capítulo XV

En tanto que evidencia da fase extrema da súa enfermidade, Des Esseintes empeza a sufrir alucinacións auditivas. A fantasía trasládao entón á infancia e ao deleite experimentado co canto gregoriano, «o verbo da antiga Igrexa, a alma da Idade Media». O seu repaso á música estendida na súa época, dá paso á preocupación pola súa deteriorada saúde, chegando a se felicitar cando, tras a visita do seu médico de París, a súa alimentación se realiza a través de lavativas, o cal entende como o triunfo do seu gusto polo artificial. Mais axiña constata o fracaso da forma de vida escollida, xa que o médico lle recomenda o urxente regreso a París e o retorno a unha vida normal.

Capítulo XVI

O capítulo final da novela contrasta de maneira radical co comezo. Chegamos ao cabo dunha aventura de carácter estético e espiritual na busca do ideal soñado para bater coa angustia fronte ao imperativo de ter que tornar a vivir en sociedade. En efecto, Des Esseintes, por recomendación do médico, debe integrarse na vida parisiense, o cal deriva na amargura do fracaso. No seu

desacougo desexa posuír unha fe relixiosa, sente unha «fame de relixión» que lle achegue esperanza e paz interior, unha vez que as doutrinas do pesimismo filosófico perden o seu sentido e a súa significación. De aí que, dende a incredulidade, a novela conclúa cunha súplica dirixida a Deus: «Señor, ten piedade do cristián que dubida, do incrédulo que queredía crer, do forzado da vida que se embarca, só, no medio da noite, baixo un firmamento que xa non iluminan os fanais consoladores da vella esperanza!».

Huysmans e a literatura galega



Como apuntabamos nas páxinas anteriores, a personalidade de J.-K. Huysmans, e en particular *A contrafío*, supoñen un punto de achegamento fundamental para comprender tanto a figura do dandi coma conceptos como *esteticismo*, *decadentismo* e *literatura da fin de século*. Mais, o interese da novela non se limita a isto. Entre os múltiples engados que o texto posúe, non é menor a súa vinculación coa literatura galega, de aí que ofrezamos unhas consideracións ao respecto.

Malia que o decadentismo apenas tivo implantación no noso país, *A contrafío* ocupa un lugar importante no proceso de constitución da moderna literatura galega, pois converteuse nunha obra de referencia para os auto-

res pertencentes á Xeración Nós, os cales participaron da sensibilidade propia dos mozos de comezos do século XX e do seu intento de busca na literatura de corte espiritualista dunha táboa coa que salvarse do naufraxio no que afogaban no contexto da España da Restauración.

Os futuros integrantes da Xeración Nós contaron na súa cidade natal, Ourense, co apoio dalgúns intelectuais que se xuntaban no faladoiro vespertino da Comisión de Monumentos para falar de Historia e Arqueoloxía e tamén das súas lecturas. Segundo conta Vicente Risco (1950):

En torno a aquella camilla, la mayor de la ciudad, como el más ardiente era aquel brasero, verdadera Tabla Redonda, había siempre un sitio para «Galaad, o Esperado». Desde el Modernismo de Rubén Darío hasta la estética de Guillaume Apollinaire, no hubo audacia que no fuese introducida en aquella reunión de señores, a quienes la gente llamaba aún «anticuarios».

Segundo indica Carlos Casares (1976), entre estes «anticuarios» estaban o especialista en Historia e Arqueoloxía Arturo Vázquez Núñez (Ourense, 1852-1907), e o escéptico avogado do Estado Xulio Alonso Cuevillas. Ambos os dous dispuñan de boas bibliotecas francesas,

sobre todo Vázquez Núñez, e estaban ao tanto da obra de autores franceses como Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé. Así mesmo, durante as vacacións tamén acudía a Ourense Primitivo Rodríguez Sanjurjo (Ourense, 1880-Lugo, 1947), con quen Otero Pedrayo cadrara en Madrid, lector afervorado de Rubén Darío, de Verlaine, de Baudelaire ou de Villiers de L'Isle Adam. Nas súas visitas levaba sempre libros de interese, sobre todo edicións francesas do *Mercure*:

En manos de Vicente Risco, de Florentino Cuevillas, de Primitivo R. Sanjurjo (...) un volumen amarillo del *Mercure*, un tomo verde de Alcán, significaban una tarde de fuertes rumbos meditativos (Otero Pedrayo, 1959-60).

Segundo confesa Otero Pedrayo (1959-60). tamén Florentino López Cuevillas «leyó muy bien los parnasianos —algunos parnasianos— y decadentes franceses».

Estas lecturas francesas influíron fondamente en Vicente Risco, como indica de maneira explícita no ensaio *Nós, os inadaptados* (1933), ao tempo que deixa constancia da súa admiración por Huysmans e por *A contrafío* e considera a Des Esseintes como o arquetipo do dandi:

O problema dos inadaptados é un dos grandes problemas das decadenzas. Hai neses tempos de economía, de política, unha chea de naturezas extremamente delicadas e conscentes, depositarias das máis depuradas esencias da cultura, que embora non sexan despreciadas nen perseguidas, embora se vexan mesmamente agarimadas e axudadas, non se poden sentir solidarias co camiñar histórico do momento. E son os malcontentos, os difíceis de gusto, os despreciativos, os disgustados de todo, os que andan á procura de cousas lonxanas, estranas e requintadas, os anormais por supernormais.

O tipo deuse adoito na fin do século derradeiro, e atopou cecais a máis nidia expresión literaria no Des Esseintes de Huysmans. O título da novela de Huysmans dío todo: *À rebours*; porque eso é o que son os inadaptados, os que van a contraño do seu tempo, os que non acaen cos seus contemporáneos. Des Esseintes é realmente un chiflado, porque evidentemente a eisaxeración do tipo pode ser morbosa, mais por máis que sexa un chiflado, non perde endexamáis a nobreza.

Segundo indica Xosé Luís Sánchez Ferraces (2008), Vicente Risco militou dende a mocidade na ideoloxía da fin de século, e colaborou coa súa crítica agresivamente corrosiva no asalto á razón, á ciencia e ao progreso, os grandes mitos dese tempo. Unha maneira de rebelarse contra a tiranía da mesocracia universal e sen soños do

século era abandonar a vida cotiá e viaxar en corpo e alma, idealmente unhas veces, outras de forma real, na procura de ámbitos insólitos e misteriosos, un desexo semellante ao que expresou o seu mestre, Joris-Karl Huysmans en *A contrafío*:

En efecto, cando un home talentoso se ve obrigado a vivir nunha época eslamiada e idiota, o artista é acosado, mesmo sen ser consciente do feito, pola nostalgia doutras etapas.

Ao non poder harmonizar, bardante en raros intervalos, co ambiente no que se movía, ao non descubrir xa no exame dese ambiente e das criaturas que o aturan, satisfaccións de observación e de análise abondas para o distraer, sente agrelar e xurdir nel uns fenómenos particulares. Agroman confusos desexos de migración que se esclarecen coa reflexión e co estudo. Os instintos, as sensacións, as inclinacións, legados pola herdanza, espertan, determinanse, impóñense cunha imperiosa seguridade. Rememora seres e cousas que non coñeceu en persoa, e chega un momento no que se evade violentamente da cadea do seu século e deambula, con total liberdade, por outra época na cal, como última ilusión, lle parece que cadraría mellor.

Nalgúns casos é coma un retorno cara a idades remotas, civilizacións desaparecidas, tempos antigos; noutros, coma un arroubo cara ao fantástico e o soño, unha visión máis ou menos intensa dun

tempo a piques de espontar cuxa imaxe reproduce, sen que el sexa consciente e por un efecto de atavismo, a de épocas pasadas.

Na súa novela *Arredor de si* (1930), Ramón Otero Pedrayo cita expresamente a Huysmans en dúas ocasións: a primeira aludindo á conversión ao catolicismo do autor e a segunda traspasándolle a Adrián Solovio as experiencias que Des Esseintes vive no capítulo XI da novela francesa.

A viaxe de Adrián fora soamente para comezar a pórse a ton. Non dispuña de tempo para ir a Santo Domingo de Silos, onde os monxes, na soidade románica e litúrxica de serra e frío, traballaban as fontes da historia de Castela e cantan aqueles admirables oficios que converteron a Huysmans (Otero Pedrayo, 1985: 75).

Unha noite Adrián lembrara unhas páxinas de *À rebours* de Huysmans. Deberíase traducir en castelán “a contrapelo”. Tivo a mesma fame de vida inglesa, salgada e forte, do wiking dono dos ronseis do mar. Baixo as arcadas de Rivoli o título “Bodega” arredondeábase groso e cheo, seguro e ditoso como un tonel (Otero Pedrayo, 1985: 143).

Así mesmo, o título da novela de Huysmans sérvelle a Otero para ofrecer unha das claves interpretativas da personalidade de Adrián Solovio:

Home de trinta anos feitos, non pode esquecer grandes sombras do século dezanove. Árbores de solpor. Amadas. Prolongación da vida ao revés. Pois din que os pais se prolongan nos fillos. Tamén os fillos viven *à rebours* grandes anacos de horizontes e pequenas paisaxes do vivir dos pais. Adrián sempre que entraba no tren ou no auto, representábase as viaxes de seu pai. A dilixencia, e todo o longo tempo no que o tren era unha novidade. Estrada de Zamora. As Portillas. As longas reas de presidiarios abrindo o camiño. Noites do vello Fornos. O *pronunciamento* de Villacampa (Otero Pedrayo, 1985: 25).

Ler *A contrafío* supón pois un complemento para comprender *Arredor de si* que, como é sabido, é a autobiografía espiritual que deita luz sobre a formación intelectual e a consagración á cultura galega tanto de Otero Pedrayo coma dos seus compañeiros de xeración. O individualismo, o egocentrismo, a constante peregrinación por estraños universos manteñen a Adrián Solovio en permanente desacougo. Trátase dun intelectual desorientado que debece por habitar nunha luxosa torre

de ideas e que, malia lle dedicar longas horas ao estudo e ás cavilacións, acaba caendo nas augas mortas da vulgaridade. Do mesmo xeito que o grupo que personifica, Adrián Solovio dá voltas *arredor de si* sen se atopar nunca de todo. Para Ramón Lugrís (1967):

Hay dos tipos de Inadaptados: el que rompe con la sociedad y se aísla de ella, y el que busca abrir nuevos caminos. Al primero corresponde el protagonista de *À Rebours*; al segundo corresponde Adrián, el protagonista de *Arredor de si*.

O crítico Manuel Rodríguez Alonso⁸ referiuse á presenza da estética de Huysmans en *O porco de pé*, de Risco e en *Arredor de si*, de Otero Pedrayo:

Na liña da novela europea do momento en moitos casos estamos perante verdadeiras novelas ensaio cun protagonista intelectual rico (que tanto se afasta dos tipos comúns e cotiáns da novela realista-naturalista). Este protagonista intelectual e rico, fóra do normal, especialmente visible no doutor Alveiros, é unha especie de alter ego do autor que espalla ideas non só sobre Galicia, senón sobre a

⁸«Co gallo da sexta edición de *O porco de pé*», entrada no blog de crítica literaria Bouvard e Pécuchet.

condición humana ou o mundo que lles tocou vivir. Deste xeito, o argumento pasa a ocupar un lugar secundario fronte ao espallamento dun ideario. Por outra banda, van utilizar estruturas propias da narrativa moderna como poden ser a novela de aprendizaxe, a novela fantástica con temas que xa non son os folclóricos. Obras como *O porco de pé* ou *Arredor de si* poden incluírse así mesmo dentro dese subxénero que é a novela lírica, nas que a narración está marcada pola subxectividade na liña da *Aurelia* de G. de Nerval, *Á rebours* de Huysmans ou mesmo da obra de Mann ou de Hesse.

Outra pegada máis recente de Huysmans na cultura galega atopámola en Lois Pereiro, a quen Manuel Outeiriño (2013) considera «coma os escritores modernos todos, un inadaptado, anormal por supernormal», e, seguindo a denominación empregada por Risco en *Nós, os inadaptados* (1933), un «autodidacta inadaptado». Recolle así mesmo a mención a Huysmans no artigo que Pereiro publica no número cinco da revista *A Naval*, «Dandys, eterómanos e infames. O vicio como luxo» (verán de 1986):

Belle Epoque infectada de delor suxerida na paixón de educados salvaxes, deformes xenios da nova moral, sen máis gloria que a súa indiferenza, nar-

cisismo calculado *à rebours*, contra natura, entre fumes prohibidos e sensuais.

(...)

Gourmont, Lorrain, Villiers, Barbey D'Aureville, Borel, mesmo Nerval ou Sheridan Le Fanu, un utópico Proust de pesadelos e visións nocturnas, Gautier quizais, e sen dúbida Huysmans: mortos prematuros coa alma intensa dos réprobos, malditos a forza de dignidade, conscientes suicidas que se demoran no desprendimento da súa existencia, salvaxes cultivados no vicio e na discordia, coa máis nobre moral de ser cada vez menos.

Cando a linguaxe era un instrumento interno de delor, unha forma de vicio ou de vinganza, o artista non era funcionario da súa propia arte.

E cando desexar era vicio e vinganza, eran profesionais de Paludismos, sacerdotes de horrores descreídos, feros ourives de obras literarias de indiscreta liña Modern Style.

A nosa edición

A tradución que presenta Hugin e Munin realizouse a partir da edición da novela fixada por Marc Fumaroli (1983) que, á súa vez, segue o texto establecido en 1929 por Lucien Descaves na edición das *Obras Completas* de Huysmans, onde se recolle *A contrafío* partindo da edición de 1903, a última publicada en vida do autor.

De acordo con esta fixación do texto, acordamos incluír o «Prefacio. Escrito vinte anos despois da novela» que o propio Huysmans redactou para que acompañase a edición de 1903. O texto alberga un grande interese testemuñal, pois o autor interpreta a súa obra tras converterse ao catolicismo, o cal tivo lugar por volta de 1892. Con todo, decidimos incluílo na nosa edición situándoo ao final da novela, a modo de anexo, para non desvirtuar a lectura con esta explicación do autor.

Enfrontámonos tamén á decisión de escoller un título acaído para a novela, decantándonos finalmente por *A contrafío*, no sentido recollido no DRAG de «En contra da opinión xeral da xente ou en contra daquilo que

é máis común», sinónimo de *A contrapelo*, a tradución suxerida por Otero Pedrayo en *Arredor de si*.

A significación dun texto como *À Rebours* anúnciase xa no propio título, que mesmo no orixinal encerra unha clara mensaxe a prol do que se aparta da norma, ao tempo que abrangue unha imaxe dinámica que evoca a idea de movemento invertido, en dirección contraria ao camiño habitual. Xa que logo, existe nel unha tensión que atopa desenvolvemento na novela na actitude vital adoptada por Des Esseintes, no seu firme desexo de atopar un comportamento e unhas ideas o máis afastadas posibles do considerado «común» e «normal» no conxunto da sociedade da súa época. Así o destacou xa Barbey d'Aurevilly (1884):

¡«A contraño»! ¡Si!, a contraño do sentido común, do sentido moral, da razón, da natureza. Así é este libro que corta coma unha coitela, pero coma unha coitela envelenada sobre as banalidades ineptas e impías da literatura contemporánea.

De feito, ao escoller os títulos para as súas obras, Huysmans mostra a súa intención de singularizarse con respecto ao que era habitual nas narracións do século XIX. O autor adoita recorrer a adverbios ou locucións adverbiais (*Sac au dos*, *À vau l'eau*, *Là-Bas*) ou a

substantivos precedidos dunha preposición cuxo sentido equivale tamén á expresión dunha circunstancia adverbial (*En Ménage*, *En Rade*, *En Route*). Tamén nestes casos estamos ante frases que non presentan un personaxe nin anuncian unha circunstancia concreta, senón que levan implícita idéntica idea de dinamismo e tensión ca en *A contrafío*, inmovilidade ou avance cara a adiante ou cara a atrás, o cal supón un convite dirixido ao lector para que asista a unha traxectoria ou a unha busca.

Ben é certo que a locución adverbial *à rebours* pode traducirse de varias maneiras, entre elas as mencionadas *a contrapelo*, *a contrafío*, *en dirección contraria* ou *a contracorrente*, no sentido de *ao revés* do normal, tal como se pode constatar nun repaso polas diferentes traducións existentes a diferentes linguas, que se decantan polos variados sentidos da expresión orixinal ou adaptan o sentido da narración trasladándoo ao título: en inglés, *Against Nature* (tradución de Robert Baldick, Harmondsworth: Penguin Books, Penguin classics, 1959); *Against nature* (tradución de Margaret Mauldon, Oxford, Oxford World's Classics, 1998) e *Against nature* (tradución, introdución e notas de Brendan King, Sawtry: Dedalus, 2008); en portugués, *Às Aversas* (tradución e estudo crítico de José Paulo Paes, São Paulo: Companhia das Letras 1987); e *Ao Arrepio* (tradución

de Daniel Jonas, Lisboa: Cotovia, 2008); en italiano, *A ritroso* (traducción de Ugo Dèttore, Milán: Biblioteca universale Rizzoli, Superclassici, 1997) e *Controcorrente* (traducción de Ida Sassi, Roma: Biblioteca economica Newton, 1998); en catalán, *A Repèl* (Barcelona: Edhasa, Clàssics moderns, 1989).

No Estado español, a novela traduciuse por vez primeira en 1919, co título de *Al revés*. Foi un traballo de Germán Gómez de la Mata para a valenciana Editorial Prometeo, dentro da colección «La Novela Literaria» dirixida por Vicente Blasco Ibáñez. No prólogo que precede a novela, Blasco Ibáñez pronúnciase tamén sobre o título:

À Rebours puede traducirse por *Al revés*, pero también significa *A contrapelo*. Y efectivamente, Des Esseintes acaricia la vida a contrapelo, haciendo todo lo contrario de lo que hacen sus semejantes, poniendo en tortura su imaginación, para corregir a la realidad, sustituyendo lo natural con lo artificial (Blasco Ibáñez, 1919: 28).

A segunda tradución leva por título *Contra Natura*, e corresponde a José de los Ríos para Tusquets Editores (Barcelona, 1980), na colección «Marginales», reeditada posteriormente, en 1986, para Bruguera. En 1984,

Juan Herrero traduce a novela para a colección «Letras universais» de Cátedra, co título *A contrapelo*.

Como vemos, cada unha destas traducións escolle un título na liña do indicado liñas arriba, aínda que se cadra a escolla máis distante do sentido da novela sexa aquela que incide no sentido de *Contra Natura*, pois non é exactamente «contra natura» ou «contra as leis da natureza» como actúa Des Esseintes, senón que os seus intentos de fuxida son o froito da súa rebeldía radical –principio que rexe en toda a novela–, do seu desexo de ir contra todo, de se opoñer ás ideas, normas, prexuízos e valores da sociedade materialista da burguesía triunfante e en contra da vulgaridade e a mediocridade que percibe no seu século. É dicir, non só contra a natureza, senón contra toda unha cultura e un sistema de valores imperantes.

A contrafío é a obra decadentista por excelencia, xa non só da literatura francesa senón da literatura universal (Crespo Moreno e Jiménez Escribano, 2014). Así o testemuñan o gran número de estudos, análises e teses de doutoramento que se centran na obra magna de Joris-Karl Huysmans. Agardamos que os nosos lectores gocen desta novela tanto como Hugin e Munin gozou traducíndoa e editándoa, e que recoñezan a súa actualidade no mundo que vivimos. A aventura estética que emprende Des Esseintes segue a significar unha ruptura

contra a mediocridade, a superficialidade e o conformismo, e convidanos a explorar o poder da creatividade, da fantasía e da suxestión.

Bibliografía

Existen dúcias de teses, estudos, análises e obras derivadas da novela *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans. Velaquí van as referencias das obras utilizadas para a redacción desta guía e unha escolma de estudos para quen desexe afondar na vida e obra de Huysmans:

- ALLAIRE, Suzanne (1992), «Éléments pour une étude de la description dans *À Rebours*», en *L'information grammaticale*, nº 53, pp. 43-47.
- BALDICK, Robert (1958), *La Vie de J.-K. Huysmans*, París: Denoël.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1884), «A rebours par J-K Huysmans», en *Le Constitutionnel*, 28 de xullo / *Le Pays*, 29 de xullo.
- BARNETT, Richard-Laurent (1999), «Of infinite regress: paradigms unbroken in J.-K. Huysmans's *A rebours*», en *Letras*, nº 52, pp. 11-19.

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1919), «Prólogo» en *Al revés*, trad. Germán Gómez de la Mata, Valencia: Editorial Prometeo.
- BLOY, Leon (1884), «Les représailles du Sphinx», en *Le Chat Noir*, 14 de xuño.
- BOISSIN, F. (1884), «À rebours par J.-K. HUYSMANS», en *Polybiblion Revue Bibliographique Universelle*, xullo.
- CASARES, Carlos (1976), «Otero Pedrayo e o Cenáculo Ourenán», *Grial*, nº 52, abril-maio-xuño, pp. 184-191.
- CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria (2008), «La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *Á Rebours* de Joris-Karl Huysmans», en *Boletín de estética*, Publicación do Programa de Estudos de Filosofía da Arte / Centro de Investigacións Filosóficas, A Arxentina.
- COGNY, Pierre (1992), «Prefacio» a *L'Oblat*, París: Piro.
- CRESPO MORENO (2014), Alberto e Laura Jiménez Escribano, «El decadentismo en *A Contrapelo* de J.K. Huysmans y *Las diabólicas* de Barbey D'Aureville».

- CRESSOT, Marcel (1938), *La Phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, Xenebra: Droz.
- DARÍO, Rubén (1953), *Los Raros (1896-1905)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DECROOCQ, Laurence (2008), «Des Esseintes à rebours du siècle», *Acta Fabula (Revue des parutions)*, vol. 9, n^o 4, abril.
- DESCAGES, Lucien (1941), *Les dernières années de J.K. Huysmans*, París: Albin Michel.
- — (1983), «Note de Lucien Descages dans l'édition de 1929», en *À Rebours*, París: Gallimard, col. Folio Classique, pp. 321-329.
- DOMÍNGUEZ, Francisco (2007), «La deserción de Huysmans del naturalismo zoliano», en *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, n^o 3, abril, pp. 191-215.
- — (2009), *Huysmans: identidad y género*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ENNE, Francis (1884), «À Rebours», *Le Réveil*, 28 de maio.
- EQUIPO GLIFO (2012), *DiTerLi. Base de datos do Dicionario de Termos Literarios*, Centro Ra-

món Piñeiro para a Investigación en Humanidades, setembro. En liña.

- FUMAROLI, Marc (1983), «Préface», en *À Rebours*, París: Gallimard, col. Folio Classique, pp. 7-45.
- — (1983), «Note sur le personnage de Des Esseintes», en *À Rebours*, París: Gallimard, col. Folio Classique, pp. 330-338.
- GONCOURT, Edmond e Julès de (1956), *Journal de la vie littéraire*, París: Fasquelle-Flammarion, 4 vol.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1982), «À Rebours (1884): Lecture d'une préface (1903)», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 5, pp. 45-53.
- GOURMONT, Remy de (1963), «M. Huysmans, écrivain pieux», *Promenades littéraires*, vol.3., París: *Mercure de France*.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (1997), *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*, Universidade de Alcalá de Henares.

- GREAVES, A. A. (1967), «Connaissance et déception de soi dans *À Rebours*», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 53.
- GROJNOWSKI, Daniel (1996), *Le sujet d'À Rebours*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- HERRERO, Juan (2012), «Introducción», en *A contrapelo*, Madrid: Cátedra, pp. 7-93.
- HURET, Julès (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris: Cherpentier.
- HUYSMANS, J.-K. (2002), *El arte moderno*, Madrid: Alianza.
- JEANNEROD, Aude (2011), «La critique d'art de Joris-Karl Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire», en *Interférences littéraires*.
- JOURDE, Pierre (1991), *Huysmans. À rebours: l'identité impossible*, Champion.
- LAMBERT, Pierre (1953), *Letres inédites à Emile Zola*, Paris: Droz.
- LETHEVE, Jacques (1958), «Huysmans et les chambres closes», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 35.

- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1990), *Le Désir d'emprise dans À rebours de J.-K. Huysmans*, París: Lettres modernes.
- LIVI, François (1991), *J.-K. Huysmans. À rebours et l'esprit décadent*, París: Nizet.
- LUGRÍS, Ramón (1967), *Vicente Risco na cultura galega*, Vigo: Editorial Galaxia.
- MAUPASSANT, Guy de (1884), «Par delà», *Le Gil Blas*, 10 de xuño.
- MONDOR, Henry (1942), «L'elaboration d'À Rebours», *Comoedia*, 4 de setembro.
- MONTESQUIEU, Robert de (1923), *Les Pas effacés*, París: Emile-Paul.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1985), *Arredor de si*, Vigo: Galaxia, 1985.
- OUDUY, E. L. (1884), «À Rebours», en *Revue Catholique*, 15 de xullo.
- OUTEIRIÑO, Manuel (2013), «Esteticismo e terribilità na obra poética de Lois Pereiro», *Boletín da Real Academia Galega*, nº 372, pp. 127-143.
- PHUONG MAI, Doan (2007), *À rebours de Huysmans et l'intertextualité Flaubertienne*. Tese de

doutoramento defendida en 2006 na Université Paris IV e posteriormente publicada como libro polo Atelier National de Reproduction des Thèses.

- RANCIÈRE, Jacques (2009), *Aesthetics and Its Discontents*, Polity.
- RISCO, Vicente (1933), *Nós, os inadaptados, Nós*, nº 115.
- — (1950), «Teoría de la tertulia», *La Región*, 2 de abril de 1950.
- SÁNCHEZ FERRACES, Xosé Luís (2008), «Vicente Risco e a modernidade. Lectura e análise de tres relatos», *Madrygal*, nº 11, pp. 91-100.
- SOLAL (2008), Jérôme, *Huysmans et l'homme de la fin*, Caen: Minard.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1989), «Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX», en *Revista de Filología románica*, nº 6, pp. 119-136.
- - (1997), «La Época Nós», en *Quimera*, nº 158-159, maio-xuño, pp. 38-41.
- THERIVE, André (1924), *J.K. Huysmans, son oeuvre*, París: Éditions de la Nouvelle Critique.

- TRUDGIAN, Hélène (1934), *L'évolution des idées artistiques de J.K. Huysmans*, París: Conard.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2015), *Poéticas de la enfermedad en la literatura*, Madrid: Editorial Dykinson.
- VALERY, Paul (1927), *Huysmans*, París: À la Jeune Parque.
- VILLAR, Andrés (2006), «The Gesamtkunsthaus: Music in *À Rebours*», Online Magazine of the Visual Narrative, febreiro.
- WILDE, Oscar (2008), *O retrato de Dorian Gray*, trad. Cristina Felpeto García, Santiago de Compostela: Urco Editora.
- WHITE, Nicholas (1998), «Introduction», en *Against Nature (A rebours)*, trad. De Margaret Mauldon, Oxford University Press, pp. vii-xxvi.
- ZAYED, Fernande (1973), *Huysmans peintre de son époque*, París: Nizet.
- ZIEGLER, Robert (2009), «Perversion», epígrafe 1º «The Pervert, the Aesthete, and the Novelist in Huysmans's *À rebours*», en *Asymptot. An Approach to Decadent Fiction*, Ámsterdam/Nova York: Editions Rodopi B.V., pp. 29-47.

