

La invasión del arte

Forma y naturaleza en el esteticismo fin-de-siècle

Autor:

Castello-Joubert, Valeria

Tutor:

Cristofalo, Américo

2013

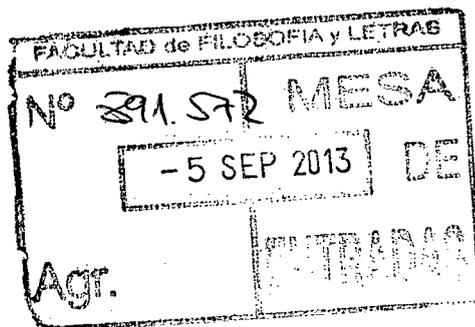
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**Tests
19.5.6**

TESIS 19.5.6

Tesis de Doctorado



La invasión del arte: forma y naturaleza en el esteticismo fin-de-siècle

Doctoranda: Valèria Castelló-Joubert

Director: Américo Cristófalo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2013

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS 19-5-8

A mi padre

A Lira

INDICE

Introducción. Una aproximación teórica al esteticismo <i>fin-de-siècle</i>	... 1
I. <i>Art is upon the town!</i> Pintoresquismo y esteticismo en el caso Whistler v. Ruskin	... 31
II. Huysmans y la ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en <i>À rebours</i>	... 92
III. Un sueño de forma en días de fotografía: <i>El retrato de Dorian Gray</i>	... 136
IV. El misticismo maeterlinckiano de la naturaleza	... 177
V. Un arte de invernadero: el concepto de forma en la obra de Hugo von Hofmannsthal	... 243
Una conclusión Lord Chandos, el último hombre del esteticismo	... 296
Apéndices	... 302
Bibliografía	... 331

INTRODUCCIÓN

Una aproximación teórica al esteticismo *fin-de-siècle*

“*Art is upon the town!*”, se lamenta James Abbott McNeill Whistler. El arte camina por la calle y se codea con los transeúntes. Se ha convertido en algo banal de lo que cualquiera está en condiciones de hablar. Esta nueva situación es a la vez el fundamento y la contracara del esteticismo. En palabras de Theodor W. Adorno, dicho proceso se explicaría de la siguiente manera: “La espiritualización del arte estimuló el rencor de los excluidos de la cultura e inició el género del arte de consumo, mientras que al revés la repugnancia hacia éste condujo a los artistas a una espiritualización cada vez más implacable”.¹ La mala conciencia estética del siglo veinte, encarnada particularmente en las expresiones más dogmáticas de la crítica marxista, condenó el primer esteticismo como un producto antinatural de origen espurio, como si no se les perdonara a las obras de este período (1877-1902) el querer emancipar el arte del hombre común— por colocar en el centro de la reflexión el carácter artificial de toda creación humana. Pero es forzoso constatar que el escándalo se suscita por el hecho de que en el esteticismo, por primera vez desde la modernidad cultural europea, arte y técnica se reconocen mutuamente en su origen común de *téchne*. La puesta en evidencia del carácter arbitrario —en el sentido de no-necesario— de la separación entre naturaleza y cultura mediante la asunción de que toda obra humana es obra de cultura ha causado, y sigue causando, escándalo y asombro. A este hecho debemos sumarle aquello que entraña su inquietante paradoja: la emancipación del arte fue tan lograda que, al autonomizarse de la esfera de las prácticas del hombre, se convirtió en una entidad que lo ha invadido todo. Todo es arte. Si el hombre romántico se alzaba en medio de la creación divina para medirse con sus más sublimes elementos, el hombre del esteticismo se codea con el arte por la calle, convertido ahora en tema para la mesa del té.

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Obra completa, 7, Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2011, p. 26.

La hipótesis principal sobre la que se funda teóricamente nuestra investigación es que el esteticismo es un formalismo que postula un sistema de las artes recursivo bajo el régimen de identificación de la analogía, de acuerdo con los conceptos y las categorías que explicaremos a continuación.

El esteticismo es esencialmente un formalismo. La forma es, en el periodo que damos en llamar “primer esteticismo”, el concepto estético por excelencia, puesto que refiere tanto a lo material –*morfe*– como a lo ideal, espiritual, e intangible –*éidos*–, satisfaciendo la necesidad de una innovación material y creativa. Esta indistinción entre *morfe* y *éidos* que puede revestir la apariencia de una vaguedad teórica, no es sino búsqueda incesante de creación e innovación, bajo el dominio del paradigma realista-naturalista. En esta brecha inestable se asientan las diversas manifestaciones del esteticismo que analizaremos de manera detallada. A la vez que se reconoce la autonomía de la forma, se busca sustentar una imagen concordante del mundo, en el sentido que Frank Kermode da a las “ficciones de concordancia”,² tanto en los relatos apocalípticos al modo de *À rebours* como en los retratos de Whistler, en arquitectura y en diseño, donde el *Art nouveau* intenta reconciliar las formas artísticas con la naturaleza: ficciones de la prisión del mundo (figuras solitarias, hombres encerrados, ciegos sumidos en su incapacidad de ver, configuración de espacios herméticos: el interior burgués, la isla, el invernadero). En el intento de reconciliación, lo que se pone de manifiesto es el artificio de la vida de los hombres, ya que las formas que se autonomizan no son formas de la naturaleza, que en la ciudad quedó relegada tras la banal actividad humana. El artista le dirige una mirada *especial* para poder percibirla y captarla, y luego lanza el desafío: ¿cuánto mejor que el hombre puede crear la naturaleza? La naturaleza es arte de mala calidad: copia, imita, *no* crea; el arte de imaginación es superior a ella. La naturaleza es incomprensible, siniestra y avasalladora: tras sus formas reificadas se oculta lo tanático. El arte acomete entonces la tarea de encontrar formas orgánicas, reconfortantes, que no petrifiquen, que no detengan el flujo vital. ¿Pero de dónde tomarlas? ¿Cuáles son las formas preexistentes? ¿Las de la naturaleza

² Véase *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz, Buenos Aires, Gedisa, 1983. En términos muy generales, la tesis de Kermode sostiene que el sentido de un final hace que le otorguemos una forma –o formas– al mundo. “El objeto principal [de estas lecciones] es la tarea crítica de hallar sentido a algunas de las formas radicales de hallarle sentido al mundo”, p. 36. Uno de los modos privilegiadas de crearlas es la ficción. Y, a la vez, uno de los tipos de ficciones, es el que llama “de concordancia”:

o las del arte? Estos son, entre otros, los interrogantes que plantea Hugo von Hofmannsthal, de los cuales nos ocuparemos en el Capítulo V.

Es propio del periodo del primer esteticismo que la realidad estética se dé como un sistema de remisiones autónomo, pero no cerrado, siendo ésta su cualidad esencial: el ser un sistema abierto, susceptible de absorber todo elemento afín a los principios que lo regulan. Se trata de un sistema que definimos como recursivo. Nuestro trabajo atiende especialmente a la consideración de que los artistas del esteticismo mantienen relaciones de conflicto con el arte del pasado y el de sus contemporáneos: su preocupación es menos el ser originales –están entregados a la constatación de que es impensable la creación a partir de la nada, o de la nada, de la naturaleza, de la realidad– que el adoptar una postura respecto de las obras de arte ya existentes. Es el caso de Joris-Karl Huysmans, de Oscar Wilde, de Maurice Maeterlinck y de Hofmannsthal. El esteticismo, además de aprehender la naturaleza en segundo grado, produce arte en segundo grado. Es reescritura, auto-reescritura, transposición, traducción, adaptación, palabra-imagen e imagen-palabra. Es *déjà-vu* y *déjà-lu*. Como mostramos en nuestra tesis, la obra esteticista remite indefectiblemente a otra tejiendo un entramado de relaciones donde la producción se halla fuertemente imbricada a la recepción. Después de los procesos de Wilde, los estetas ingleses cambiaron de valor a los ojos de Hofmannsthal. Si, en 1894, el joven poeta austríaco estaba dispuesto a reflexionar acerca del “esteticismo inglés como elemento de nuestra cultura”, para lo cual lo divide en tres clases, la primera, la de lo peculiar y la afectación, la segunda, atribuida al Wilde de los ensayos de *Intentions*, “magia fuertemente narcótica, coqueteo sofista, paradoja inelegante, reacción contra el utilitarismo inglés”, la tercera, que incluye a John Ruskin, a Walter Pater y a los prerrafaelistas, en tanto establecen “una profunda conexión con la vida espiritual”,³ cuatro años más tarde, considera que los ingleses desean “realizar un arte tradicional, –los otros, los que están en el camino correcto, quieren extraerlo de la vida amorfa, para que, en lo sucesivo, vuelva a ser arte”.⁴ Wilde ha participado activamente en el conflicto Whistler-Ruskin, en una postura de beligerancia contra el pintor, y ha extractado del pensamiento de Ruskin gran parte de su

³ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894”, *Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen*, Herausgegeben von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, p. 386. En adelante, este volumen se citará como RA III.

⁴ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1897-99”, *ibid.*, pp. 426-427.

concepción de la figura del crítico artista; también ha leído con suma atención la novela de Huysmans, que se encuentra miniaturizada en el capítulo 11 de *The Picture of Dorian Gray* [*El retrato de Dorian Gray*], y lleva al paroxismo sus postulados sobre la mimesis de la naturaleza, la crítica de arte y la ficción. Gran admirador del drama maeterlinckiano, su obra *Salomé*, escrita en francés, acusa una fuerte influencia de *La Princesse Maleine*. Huysmans, además de haber inspirado a Wilde, pone a Maeterlinck en las huellas del místico flamenco Ruysbroeck, y lo instruye, a través de Des Esseintes, en la lectura de los poetas franceses contemporáneos. Hofmannsthal abreva en todas las fuentes: inglesas, francesas y belgas. En 1892, traduce *Les Aveugles*, de Maeterlinck, para una velada teatral donde se representa esta obra junto con *L'Intruse*, que tanto habrá de impactarlo en cuanto le señala el modo de dar lo más actual bajo la forma de lo alejado en el tiempo y en el espacio, intento que llevará a cabo en su “Märchen der 672. Nacht” [“Cuento de la noche 672”]. El elemento recursivo del esteticismo hace que nuestro corpus se sostenga fuertemente.

Los efectos de *déjà-vu* y *déjà-lu* garantizan la recursividad del sistema esteticista y tienen su correlato en el nivel poético en el uso de la analogía y la sugestión, modos de rehuir la representación mimética. De ahí la tentación de captar el esteticismo desde el platonismo, por lo que sus producciones –artefactos, simulacros– tienen de reminiscencia. Es la suerte crítica que con seguridad han corrido Wilde, Maeterlinck y Hofmannsthal. Pero sólo se trata de un espejismo que, contrariamente al que denuncia Sócrates ante Glaucón, esta vez es antimimético. De acuerdo con Jean-Pierre Cometti,

la mayoría de las concepciones que se ocuparán de destacar el carácter autónomo, autotético, incluso autorreferencial de las obras de arte son deudoras del impulso primitivo que los románticos dieron a la emancipación artística. [...] Al respecto, la puesta en relieve del carácter paradójico de la imitación ha desempeñado un papel significativo. Si tuviéramos que admitir que la semejanza está en el principio de toda imagen, una imagen sería tanto más perfecta cuanto más se pareciera a aquello de lo que es imagen, de modo que en última instancia nos encontraríamos en la incapacidad de distinguir a ambas. E. A. Poe ha ofrecido de esta paradoja una bella alegoría en *El retrato oval*. J. F. Schlegel observaba, por su parte, que la semejanza no puede fundar la imitación, puesto que una cosa que se asemeja a otra no constituye por este hecho una imitación, y que si la imitación debe ser erigida como principio, acarrearía la desaparición del arte que nada ya distinguiría de lo que imita.⁵

⁵Cometti, Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, 2002, p. 34.

El esteticista deberá lidiar con los monstruos de su razón artificial. En términos teóricos, nuestra investigación se centra en este problema. En los cinco casos que analizamos, escogidos porque consideramos que allí se dirime el proyecto de dotar de una idealidad a la obra de arte emancipada del paradigma formal realista y naturalista, distinguimos dos vertientes, que por momentos se recubren: 1) vía de la espiritualización: la obra de arte debe permitirnos el acceso a épocas y lugares remotos para sustraernos de la desagradable realidad contemporánea (Huysmans), debe ser misteriosa (Wilde), debe ser sede de una interioridad (Maeterlinck), debe ser revitalizada (Hofmannsthal); 2) vía de la abstracción: la obra de arte debe ser liberada de función y contenido (Whistler), debe ser depurada y esencial, “quintaesencia”, “concentrado” y “osmazoma” (Huysmans), debe rechazar toda representación de la vida real y de la naturaleza (Wilde), debe sacar del centro al hombre parlante y sustituirlo por situaciones anímicas simbólicas encarnadas por personajes del tenor de marionetas o androides (Maeterlinck). Ambas vías operan en un claro consenso antimimético y un fuerte rechazo del realismo y el naturalismo, esto es, de “la modernidad de la forma” (Wilde). La indagación teórica y artística sobre la forma resume el proyecto esteticista de un arte que, en el supuesto de estar efectivamente emancipado de la vida práctica del hombre, no acabe por banalizarse, convirtiéndose en una amenaza de muerte espiritual: en palabras de Huysmans, en “la muerte de todo arte”.⁶

Desde la perspectiva de la antropología del arte, es posible afirmar que las obras esteticistas cuestionan el continuo ontológico entre humanos y no humanos, entre las fronteras de cultura y naturaleza. En el arte y la reflexión sobre el arte esteticistas, despunta la conciencia de que la naturaleza es una *construcción* del hombre, para decirlo con palabras de Philippe Descola. Cuando hablamos de naturaleza respecto del esteticismo, como hemos observado, es forzoso entender que se trata de objetos naturales de segunda mano, ya que la crisis que señala el esteticismo es la del estatuto de los objetos del mundo natural que reciben una atención estética, a la vez que reconoce que estos objetos no son originalmente naturales, sino que suponen un grado de tecnificación: las flores de invernadero en las obras de Huysmans, Maeterlinck y Hofmannsthal son las que asumen la figuración de este señalamiento. Jean-Marie Schaeffer, al establecer la grilla que presenta

⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours, Le drageoir aux épices*, Préface d' Hubert Juin, Paris, 10/18, 1975, p. 333.

los cruces de categorías que estratifican las identidades de los objetos estéticos, observa que, aparentemente, la diferencia entre entidades y hechos naturales, por un lado, y artefactos y acciones, por otro lado, no debería plantear problemas. Podemos afirmar en relación con nuestra tesis que si hay un momento en el cual esta diferencia se torna amenazante es precisamente el último tercio del siglo diecinueve. Escribe Schaeffer:

muchos de los hechos que tratamos como naturales y cuya contemplación estética corresponde supuestamente a la de lo 'bello natural' son entidades mixtas. Esto se debe al hecho de que una gran cantidad de organismos biológicos poseen un estatuto causal híbrido: es el caso de las plantas y de los animales resultantes de la selección artificial. Las propiedades de estas variedades biológicas producidas por selección artificial dependen, en efecto, en gran medida, de la causalidad humana Intencional. Los medios biotécnicos actuales permiten intervenir directamente sobre el material genético, pero incluso en épocas en que esta posibilidad no existía aún, la intervención selectiva del hombre en el proceso de reproducción decidía ya qué rasgos iban a ser reproducidos y cuáles habrían de desaparecer.⁷

Así, muchas de las florés que hoy consideramos naturales, porque hace tiempo que no son hibridadas, son el resultado de una antigua selección artificial. Lo que interviene en esto es, de acuerdo con Schaeffer, la causalidad Intencional (humana). El ejemplo de las flores, agrega,

proporciona un argumento empírico suplementario (y muy poderoso) a favor del carácter antropológico de la conducta estética. En efecto, muchas de las variedades florales han sido transmitidas de una generación a otra, durante siglos; algunas han pasado incluso de una civilización a otra, tales como la camelia, la magnolia, y la azalea, que nos vienen de Extremo-Oriente. Ahora bien, sólo la permanencia histórica y transcultural del interés estético por estas variedades parece susceptible de explicar estas transmisiones históricas y migraciones culturales.⁸

El hombre nutrido en el mito prometeico-positivista, que domina la naturaleza y se provee de sus propios medios de producción, ha modificado a tal punto su entorno que se encuentra en un mundo de cosas que no reconoce. El hombre del naturalismo zoliano está sometido a las cosas; el esteticista –su “hipócrita lector”, su “semejante” y “hermano”– se propone dominar –conocer– las cosas por medio de su estetización. Para ello, el

⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996. Véase, sobre todo, el Capítulo IV, “Objets esthétiques et attention esthétique”. Esta cita corresponde a las páginas 259 y 260.

⁸ *Ibid.*, p. 260.

esteticismo privilegia una relación analógica entre el hombre y el mundo naturalizado. Como veremos en el estudio de los casos particulares, el arte esteticista devela críticamente esta conciencia de la naturaleza como construcción cultural, mediante la mirada pintoresca –recurso de Whistler–, la creación especular de una anti-naturaleza –gesto irónico de Huysmans–, el rechazo de la naturaleza como ámbito ajeno a la vida del hombre y a la creación artística –nueva estética de Wilde–, la moralización pseudo-mística –confusión filosófica de Maeterlinck–, la búsqueda de una conciliación entre flujo de vida y forma artística –preocupación casi obsesiva de Hofmannsthal.

Como afirma Descola, es el hombre occidental el que ha convertido su entorno en naturaleza: no todas las sociedades mantienen la misma relación con el mundo que las rodea. La “figura de una polaridad entre lo salvaje y lo doméstico de la que somos tributarios aún hoy” se remonta al paisaje romano. Esta oposición posee una historia propia, y no es “ni propiedad de las cosas ni expresión de una intemporal naturaleza humana”. En la Alta Edad Media, este paisaje se hibridó con el sistema concéntrico germánico –bárbaro. Habrá que esperar hasta el siglo diecinueve “para que esta frontera adquiriera un nuevo vigor al mismo tiempo que la dimensión estética y moral que da color hasta el presente a nuestra apreciación de los sitios”. Descola se refiere en estos términos a la invención romántica de la naturaleza salvaje, “esta sensibilidad nueva que, en plena industrialización, descubre un antídoto para el desencantamiento del mundo en una naturaleza salvaje redentora y ya amenazada”, que debe su poder a “una evolución de las técnicas y de las mentalidades”. La naturaleza se convirtió en un objeto de creencia, en un fetiche, propio del hombre europeo occidental.⁹ La “emergencia del concepto moderno de la naturaleza”, continúa Descola, está también asociada a los desarrollos de las distintas perspectivas en dibujo y en pintura, es decir, a la *representación* del paisaje y a la creación de “dispositivos inéditos de sumisión de lo real a la vista”, tales como el microscopio y el telescopio:

la dimensión técnica de la objetivación de lo real es, desde ya, esencial en esta revolución mecanicista del siglo diecisiete que figura el mundo a imagen de una máquina cuyos engranajes pueden ser desmontados por los sabios, y ya no como una totalidad heterogénea de humanos y de no-humanos dotada de una significación intrínseca por la creación divina.¹⁰

⁹Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 87-89. Véase en “La nature en trompe-l’œil”, pp.17-131.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94-97.

Aquí sitúa Descola el comienzo de la construcción social, ideológica y práctica de la naturaleza, proceso que alcanzará su punto culminante en el siglo diecinueve. Descola insiste en señalar que la naturaleza

no devela su esencia gracias a los esfuerzos reunidos de una hueste de grandes espíritus y de artesanos ingeniosos, sino que es poco a poco construida como un dispositivo ontológico de un tipo particular que sirve de base a la cosmogénesis de los modernos.¹¹

Esta idea es indisoluble de la noción de la naturaleza humana, esa “pequeña región del ser” que debía servir de “punto fijo”:

Ahora bien, como lo ha mostrado Michel Foucault, ambos conceptos funcionan acoplados para garantizar el lazo recíproco de las dos dimensiones de la representación de aquella época [el siglo diecisiete]: la imaginación, como poder atribuido al espíritu para reconstituir el orden a partir de las impresiones subjetivas, y la semejanza, esta propiedad que tienen las cosas de ofrecer al pensamiento todo un campo de similitudes apenas esbozadas en cuya base el conocimiento puede imponer su trabajo de puesta en forma.¹²

El analogismo del pensamiento de los siglos dieciséis y diecisiete¹³ vuelve a activarse en el último tercio del siglo diecinueve como respuesta al positivismo naturalista en las artes y las ciencias, en una necesidad de reespiritualizar el mundo, una vez vislumbrada la existencia de la naturaleza no como creación divina, sino como construcción humana. Durante el primer esteticismo, la analogía se impone como hermenéutica del mundo. Descola define el analogismo como

un modo de identificación que fracciona el conjunto de los existentes en una multiplicidad de esencias, de formas, y de sustancias separadas por pequeñas

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ En *Las palabras y las cosas*, Foucault establece la analogía, junto con la conveniencia, la emulación y la simpatía, como una de las formas de la similitud, organizadora de las figuras del saber a fines del siglo dieciséis y aún a comienzos del diecisiete. Según Foucault, la analogía trata de las semejanzas más sutiles, no de las que tienen que ver con el aspecto visible de las cosas. Reversible y polivalente, la analogía posee un campo de aplicación universal: “por medio de ella, pueden relacionarse todas las figuras del mundo”. En este espacio saturado, sin embargo, explica Foucault, existe un punto privilegiado: el hombre. Véase *Las palabras y las cosas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Madrid, Buenos Aires, Bogotá, Siglo Veintiuno Editores, pp. 26- 34.

diferencias, a veces ordenadas en una escala graduada, de modo que se vuelve posible recomponer el sistema de los contrastes iniciales en una densa red de analogías que unen las propiedades intrínsecas de las entidades distinguidas. [...] se vuelve posible y pensable solamente si los términos que relaciona son distinguidos en el origen, si el poder de develar las similitudes entre las cosas, y de borrar así en parte su aislamiento, se aplica a singularidades. Uniendo con una operación del pensamiento lo que antes estaba desunido, la semejanza suspende la diferencia por un momento, pero es para crear una nueva diferencia, en la relación de los objetos consigo mismos, puesto que se vuelven extraños a su identidad primera no bien se mezclan unos con otros en el espejo de la correspondencia y de la imitación. En suma, el analogismo es un sueño hermenéutico de completitud que procede de la constatación de insatisfacción: [...] alimenta la esperanza de tejer estos elementos débilmente heterogéneos en una trama de afinidades y de atracciones significantes que tienen todas las apariencias de la continuidad. Pero la diferencia infinitamente desmultiplicada es el estado ordinario del mundo, y la semejanza, el medio esperado de volverla inteligible y soportable.¹⁴

El analogismo esteticista conserva, sin lugar a dudas, un resabio del analogismo místico romántico, atravesado por el concepto de analogía, ya no como signo legible en la exterioridad del mundo gracias a la posesión de un sentido interior, sino como producto de la imaginación. Escribe Baudelaire en el Salón de 1859 que la imaginación, en los comienzos del mundo, ha creado la analogía y la metáfora,¹⁵ teoría central, según Schaeffer, en la poética simbolista, cuya traza se remonta a los desarrollos de Coleridge, que tienen su fuente en Schelling, Fichte, y A. W. Schlegel. Baudelaire llegó a Coleridge por el camino de Poe. De acuerdo con Schaeffer, la “modernidad artística” es indisociable de la estructura especulativa que le ha provisto el romanticismo teórico.¹⁶

Ante la indecidibilidad esteticista acerca del concepto de forma – ya *morfe*, ya *eidos*–, la analogía será tanto de la forma física, material, y tangible, como de la forma ideal y espiritual –contenido, espíritu informado, o forma interior.¹⁷ De ahí el conflicto entre

¹⁴ *Ibid.*, pp. 281-282, “Les vertiges de l’analogie”.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Critique d’art*, suivi de *Critique musicale*, Édition établie par Claude Pichois, Paris: Gallimard, Folio, 1992, p. 281.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L’Art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, pp. 344-346.

¹⁷ “[...] la ambigüedad del término tiene tanta importancia como su persistencia. Desde el principio, el término latino de forma sustituyó a dos palabras griegas: μορφή y εἶδος; la primera se aplicaba principalmente a las formas visibles, la segunda, a las formas conceptuales. Esta doble herencia ha contribuido considerablemente a la diversidad de significados que tiene el término ‘forma’. La existencia de muchos términos opuestos al de forma (contenido, materia, elemento, tema, y otros) revelan sus numerosos significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto, entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes”. Władisław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*, Presentación de

imagen y palabra en la producción esteticista, ya que cada una plantea un régimen distinto de forma y contenido. ¿Cómo representar lo que *no está allí*, en oposición a la exigencia de verdad del *ver lo que está allí*? ¿Cómo reespiritualizar la obra de arte después de su degradación a cosa de la naturaleza y producto transparente –la novela como *maison de verre*– propiciada por el romanticismo tardío –romanticismo de masas–, el realismo y el naturalismo? Lo que está en juego para Zola en su fórmula “*maison de verre*” es el problema de la forma en la novela realista-naturalista, reflexión que hace a propósito de la composición y el estilo en las obras de Stendhal:

Jamás pude leer a Stendhal sin llenarme de dudas sobre la forma. ¿La verdad está del lado de este espíritu superior que tiene el más absoluto desprecio por la retórica? ¿O está del lado de los artistas que en nuestra época han hecho de la lengua francesa un instrumento tan sonoro y tan rico?

Con forma, respecto de la novela, Zola se refiere a la retórica:

Evidentemente, es propio de un espíritu superior el liberarse de las palabras y ver simplemente en la lengua un intérprete dócil; pero, por otro lado, el arte, o mejor aún la ciencia de la lengua existe, la retórica nos ha legado obras maestras, y parece imposible pasarla por alto. He aquí entonces las dos opiniones contrarias entre las cuales estamos tironeados.

Sin embargo, su postura a favor de lo verdadero en arte lo resuelve a tomar una posición personal:

¡Cuántas veces detesté mis frases, asqueado por este oficio de escritor, que todo el mundo posee hoy! Sonaba a hueco bajo las palabras, y me avergonzaba de las hileras de epítetos inútiles, de los penachos plantados al final de las tiradas, de los procedimientos que retornaban sin cesar para introducir en la escritura los sonidos de la música, las formas y los colores de las artes plásticas! Sin duda, son todas éstas curiosidades literarias seductoras, un refinamiento de arte que aún me encanta; pero, hay que decirlo al fin y al cabo, esto no es ni potente, ni sano, ni verdadero, llevado a la exaltación a la que hemos llegado. Sí, necesitamos simplicidad en la lengua, si queremos convertirla en el arma científica del siglo.

Bohdan Dziemidok, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Editorial Tecnos, 1987, p. 253. Véase el Capítulo séptimo, “La forma: historia de un término y cinco conceptos”. Mostraremos en nuestra tesis que, durante el esteticismo, ‘forma’ se dice de muchas maneras.

Esgrimiendo el arma de la ciencia, como si blandiera un crucifijo ante el diablo, Zola se protege de la tentación esteticista que lo seduce:

Quería una composición simple, una lengua nítida, algo como una casa de vidrio que dejara ver las ideas de su interior; soñaba incluso con el desprecio de la retórica, con los documentos humanos dados en su severa desnudez.¹⁸

Nuestra investigación recubre el último cuarto del siglo XIX y se detiene en hechos del arte donde se observa un conflicto entre naturaleza y mimesis que pone en juego el problema de la forma como representación. El hecho artístico ya no es considerado como perteneciente al orden de la naturaleza, es decir, ésta no provee modelos a imitar. Ahora bien, la naturaleza sigue existiendo como paradigma que en todo caso se rehúye irónicamente y se reprime, como mostraremos en los capítulos dedicados a las novelas de Wilde y de Huysmans, y a los poemas de Maeterlinck. La contraparte de este rechazo es que la naturaleza domesticada estéticamente acaba por invadir todas las esferas de la vida de los hombres y, reificada, muestra su rostro tanático y amenazante. Cuando creemos que lo que simplemente “está allí” es arte, ignoramos que lo que se esconde detrás es la muerte.

El primer capítulo se ocupa de la Carta 79 de *Fors Clavigera* (1877), donde John Ruskin se manifiesta adverso a la obra de Whistler y analiza las circunstancias del juicio que enfrenta a ambos y los panfletos en los que el pintor expone sus conceptos sobre arte, considerados desde el concepto de pintoresquismo como el punto en el que convergen las discusiones estéticas. Entendemos que este episodio inaugura el esteticismo en tanto quiebre manifiesto del paradigma de representación del romanticismo tardío, del realismo y del naturalismo, que da inicio a la independización de los medios expresivos que habrán de conducir al arte abstracto y pone en liza la discusión acerca de la autonomía de la forma, la imitación de la vida, la realidad, y la naturaleza, y las relaciones entre arte, artificio, técnica y naturaleza.

En el segundo capítulo nos detendremos en la crítica de arte que Joris-Karl Huysmans, en la voz de Des Esseintes, realiza de los cuadros de Moreau en *À rebours* (1884), en tanto experimento formal de una hibridación de géneros que apunta a la

¹⁸Émile Zola, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, Deuxième édition, pp. 117-119. Disponible en línea en el sitio Gallica, Bibliothèque Nationale de France : ftp://ftp.bnf.fr/021/N0215334_PDF_1_-1DM.pdf

autonomía del discurso crítico por medio de su ficcionalización y a hallar una “quintaesencia” de la prosa poética, en la huella de la poesía mallarmeana. Así, Huysmans se propone quebrar la estructura de la *maison de verre* zoliana y amplificar las competencias del novelista, convirtiéndolo también en crítico de arte y en poeta. Analizaremos el estatuto de la naturaleza en la concepción esteticista huysmansiana en tanto sede del mal y el culto por lo artificial, como un rechazo por la igualación de la democratización política de la década de 1880 en Francia, concomitante con la banalización del gusto y la amenaza de la muerte del arte. Veremos que la figura que encarna al consumidor del arte de masas es el diletante, al que Huysmans opone la resistencia del excéntrico.

El tercer capítulo está enteramente consagrado a la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891), como inscrita dentro del linaje del decadentismo de Huysmans, y a los ensayos “El crítico artista” y “La decadencia de la mentira”, ambos de 1891. Su interés mayor consiste en el análisis de la circulación de la imagen en la novela y de la estética de la forma de Wilde. Se analizará en la novela el periplo material del retrato, las encrucijadas estéticas que plantea su producción, las condiciones de su recepción, las circunstancias por las cuales acaba arrumbado en una habitación, y el inefable prestigio que le permite absorber la vida del original, entendido todo esto como el fracaso del “sueño de forma” de Basil Hallward, el pintor que sucumbió al realismo y pagó por ello con su muerte.

El cuarto capítulo, centrado en el periodo simbolista de la producción de Maurice Maeterlinck, se inicia con un breve análisis de su relato “Onirologie” (1887), cuyo objetivo es intervenir en la discusión acerca de la lengua literaria maeterlinckiana y tomar posición respecto de las afirmaciones que Paul Gorceix realiza sobre la preeminencia que Maeterlinck otorga a las lenguas y la cultura germánicas. Continuamos con un análisis de *Les Aveugles* (1891), punto central de este capítulo, donde, además de ofrecer una aproximación sobre el drama estático, desarrollamos la hipótesis de que dicha obra es una transposición de *Los discípulos en Sais* de Novalis en clave simbolista, esto es, de un misticismo sin fe filosófica: no hay conocimiento posible de lo trascendental. Aquí radica la diferencia sustancial entre romanticismo y esteticismo. El capítulo concluye con el estudio de los poemas de *Serres chaudes* (1889) y de la configuración de los invernaderos como

espacio simbólico por excelencia del esteticismo, que operan en los poemas de Maeterlinck como dispositivos ópticos.

Por último, en el capítulo quinto, analizamos el concepto de forma en la obra de Hugo von Hofmannsthal, a partir de la metáfora de Kurt Breysig “arte de invernadero”, trabajando especialmente sobre su relato “Cuento de la noche 672” (1895), y sus escritos “Poesía y vida” (1896) y “El poeta y este tiempo” (1906), y presentamos un estudio acerca de la ambivalencia hofmannsthaliana respecto de la forma de la prosa breve. Veremos que el problema de la forma se encuentra en la reflexión del joven Hofmannsthal íntimamente relacionado con el cuestionamiento acerca de la relación entre arte y vida. Se mostrará que lejos de confundir a ambos y de postular una vida estetizada, Hofmannsthal se opone con fuerza a todas las manifestaciones del arte que pretendan imitar la vida, la realidad, y la naturaleza, sin renunciar por eso a separar al arte de la vida, o, para decirlo en sus propias palabras, devolverle el arte a la vida. Su búsqueda formal será tanto más intensa cuanto que le señala que el aspecto material de la creación poética, dramática y narrativa *–morfe–* es dadora de sentido en el mismo nivel que su contenido *–eidos–*.

El problema mayor acerca de la forma que nos permite recortar y definir el periodo del primer esteticismo es la constatación que los artistas hacen de su pérdida, concomitante con la manifestación de necesidad de una nueva forma. El señalamiento de dicha pérdida se remonta en rigor tan lejos como a los primeros escritos de Ruskin, quien ya en *Modern Painters I*, en *Modern Painters II* y en las *addenda* de una edición posterior que realiza de esta obra, señala como uno de los mayores problemas en la pintura inglesa el acabado rápido de las obras y la falta de tiempo que el artista dedica a su trabajo. El escándalo que se provocó en torno a sus dichos sobre la obra de Whistler, a la que compara en 1877 con un pote de pintura arrojado a la cara del espectador, fue interpretado por Linda Merrill, una de las primeras estudiosas en establecer los pormenores del caso, en *A Point of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, de 1992, como el resultado de la enfermedad mental que comenzó a aquejar por aquella época al crítico inglés. El juicio de Whistler contra Ruskin ha sido analizado en primer lugar por William Gaunt en *The Aesthetic Adventure* de 1946. Su hipótesis es que lo que se dirimió en la corte fue la causa del esteticismo. Linda Dowling (*The vulgarization of art. The Victorians and Aesthetic*

Democracy: University of Virginia Press, 1993) sostiene, por su parte, a partir de la comparación de las críticas que Ruskin les dirige a Burne-Jones y a Whistler, que la acusación de impostura de Ruskin a Whistler está relacionada con la sinceridad del artista. Burne-Jones, a pesar de sus fallas, es un pintor genuino y auténtico, mientras que Whistler sólo busca asombrar e intimidar. Nosotros quisiéramos mostrar, más en la línea de Gaunt, que en este episodio lo que se puso en el centro de la escena fue la causa del arte por el arte, motivo por el cual todos, artistas plásticos, poetas, escritores, críticos, y público, se sintieron interpelados por el enfrentamiento. Huysmans, por su parte, en *À rebours*, plantea una poética de la sugestión inspirada en Mallarmé que requiere de una nueva forma: el poema en prosa, como concentrado esencial que une novela y poesía. Maeterlinck, durante los años de composición de sus poemas de *Serres chaudes* y de sus primeros dramas, reflexiona profundamente sobre la creación de una forma teatral que rompa con la mimesis naturalista. En su ensayo *El tesoro de los humildes* dará a esta nueva forma el nombre de “teatro estático”. Wilde y Hofmannsthal son quienes han señalado con mayor vehemencia la pérdida de la forma. Bajo la idea de la modernidad de la forma, Wilde critica la mimesis realista-naturalista y desarrolla su teoría formal como una reespiritualización de la obra de arte. Hofmannsthal, en sus años simbolistas, toma numerosos apuntes de trabajo, donde manifiesta una intensa preocupación acerca de lo que llama *die Formlosigkeit* y *das Formlose*, la falta de forma en la obra de arte: ¿cómo vivificar la obra de arte sin que quede presa del flujo deformante de la vida?

En los capítulos II, IV y V, veremos que la analogía es uno de los recursos mayores en la respuesta al problema de la representación de lo espiritual. Mediante el tendido de una red de analogías, los esteticistas buscan desactivar la amenaza de la pérdida de forma que fantasmáticamente acosa a los artistas que rechazan la mimesis realista y naturalista. Ahora bien, si “lo ineluctable de la vida”, como lo llama Hofmannsthal, es decir, su devenir *deformante*, queda preservado por medio de la fijación, la objetivación, la reificación, lo estático, lo medusante [*das Medusenhaft*], se corre el riesgo de reducir la obra de arte a un mero artefacto privado de espiritualidad. Como ha demostrado agudamente Laurent Jenny a propósito de la poesía simbolista, la dialéctica entre interior y exterior permanece irresuelta por la falta de definición de un concepto de idea y la confusión entre idea y espíritu. Nosotros creemos que esta irresolución radica en la indefinición de un concepto de forma

que reúna y asuma los rasgos tangibles –*morfe*– y espirituales –*éidos*– de la obra de arte que responda a un paradigma de representación no-realista y no-naturalista.

¿Cómo se explica entonces el exceso de mimesis (Des Esseintes, Dorian Gray, ambos casos de duplicación de sí, uno por la palabra, el otro por la imagen, la “muerte por analogía” del joven comerciante del relato de Hofmannsthal), por un lado, y, por el otro, la pérdida de la forma que señalan Ruskin, Wilde, y Hofmannsthal? Es ésta una de las paradojas mayores del esteticismo. ¿Cuáles son las coordenadas de la experiencia estética a finales del siglo XIX en un mundo saturado de signos artísticos, en un momento en el cual, como dice Zola, el oficio de escritor es ejercido por tantos? ¿Qué estrategias desarrolla el artista que reprimió la naturaleza pero se ve amenazado por la invasión del arte? ¿Qué consecuencias tiene en el hombre la estetización de su entorno material? ¿Temor? ¿Alienación? ¿Conocimiento de sí, de los hombres, y del mundo? ¿Cómo se desactiva en cada caso la doble amenaza que se cierne sobre el hombre, la de la naturaleza abandonada y la del artificio? ¿Puede el arte mismo ofrecer un compromiso de resolución? ¿O el hombre, condenado al desamparo, debe buscar un consuelo en un más allá místico que acaba por revelarse más próximo de lo que creía?

Desde la perspectiva de la historia del arte y de la literatura, así como también de la estética, hemos reunido bajo la denominación de “primer esteticismo” al simbolismo francés, belga, y austríaco –el grupo de la *Junges Wien*–, al decadentismo francés e inglés, y al movimiento de los estetas ingleses, que incluye a la segunda generación de prerrafaelistas, así como también, en las artes decorativas y en la arquitectura, al *Jugendstil* (Alemania), al *Art Nouveau* (Bélgica y Francia), al *Modern Style* y al *Arts and Crafts Movement* (Inglaterra). Las premisas de nuestra investigación son que estas diversas manifestaciones artísticas comparten los rasgos generales de 1) reflexionar en torno a la amenaza de la pérdida de la forma; 2) rechazar sistemáticamente las formas del realismo y del naturalismo e innovar respecto de ellas; 3) restituir lo espiritual, lo ideal, y la imaginación en el arte (aspecto éste que le valió a Hofmannsthal el nombre de poeta neorromántico); 4) considerar la naturaleza en una relación mediada por el arte, de segunda mano, de lo cual se desprende que 5) la obra de arte, antepuesta, colocada en el lugar de lo preexistente, corre el riesgo por tanto de naturalizarse, banalizarse; 6) usar la estilización de las formas naturales como coartada del artificio, para decirlo en palabras de Walter

Benjamin; 7) asumir la obra de arte como un producto de usufructo para unos pocos, rasgo que busca ser enmendado por la adopción del *Art Nouveau* en Bélgica y en Francia, y del *Jugendstil* en Alemania, como estilo privilegiado para viviendas de alquiler, y obreras, así como también para sitios de trabajo y espacios urbanos en las grandes ciudades.

Damos el nombre de “primer esteticismo”, entonces, a una determinada actitud estética, creativa y receptiva, que antropológicamente se corresponde con un momento de crisis del hombre respecto de su origen natural, que reacciona ante la democratización del arte como práctica de ocio y objeto de entretenimiento masivo con la fantasía de formar una comunidad selecta y restringida, y la ambición de manifestar una superioridad ético-estética dentro de la burguesía ante el peligro de su extinción en manos del ascenso del proletariado. El arte esteticista esconde mal su vocación pedagógica: es el arte por excelencia de la educación estética del burgués. Por eso todo lo que suena a revuelta, todo lo que apunta a escandalizar al burgués no es más que una propedéutica, como la que realiza Huysmans en *À rebours* y, en su misma huella, Wilde en *El retrato de Dorian Gray*. Así el esteticismo contiene el germen de su propia destrucción, es decir, de su aniquilación por la banalidad, peligro que acaso más que ningún otro poeta, narrador y artista, percibe Hofmannsthal, quien se propone entonces negociar, por así decir, con lo que él llama “la vida”. Siempre a la defensiva, el esteticista, que socialmente no es sino un burgués acomodado que busca instaurar una aristocracia del gusto, dispara desde la trinchera de su escritorio contra aquellos que pertenecen a su misma clase, situación que forzosamente conduce a un bloqueo aporético o a la autodestrucción.

Este rasgo poderoso del periodo esteticista se observa en la necesidad de los distintos actores de ocupar *un lugar* dentro del campo del arte, en tanto espacio que designe una función y una práctica. Turner no tenía conflictos respecto de su denominación como “pintor”, o como “artista”; Whistler, sí. Debe dar una conferencia para explicar por qué el único que puede hablar de pintura, además de hacerla, es el pintor. Whistler ataca a los críticos que creen que pueden ser jueces en arte. El único que puede juzgar sobre él es el artista. Y sobre pintura, el pintor. Wilde difiere de esta postura; para él, la crítica dota a una época de la consciencia de sí, y es la única que puede liberarla de la vulgaridad de la forma moderna, esto es, del arte mimético, que copia la realidad, que no crea, ya que carece de

imaginación. Huysmans inserta microrrelatos de crítica de arte concebidos originalmente como poemas en prosa en su novela *À rebours*, en un gesto de apropiación de la obra plástica de acuerdo con el cual la autoridad pasa a detentarla el crítico, no el artista, difuminando los contornos genéricos y confundiendo los lugares de enunciación. Las figuras son construidas mayormente en base a oposiciones: el artista, el esteta, el crítico, el diletante, el burgués, el excéntrico.

Nuestra investigación, centrada en debates estéticos, obras pictóricas y literarias, apuntes de trabajo personales, correspondencia privada, reflexiones sobre arte, de críticos, pintores, narradores, dramaturgos y poetas del primer esteticismo, que se abre en 1877 con la confrontación entre Ruskin y Whistler, es decir, con la disputa por la prevalencia del paradigma mimético, y se cierra en 1902, con la llamada *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, relato acerca de la cancelación de la ontología analógica y del cese de la colaboración entre forma y materia –“forma interior”–, apunta a establecer que 1) el polémico enfrentamiento Whistler-Ruskin señaló públicamente el quiebre del paradigma estético del romanticismo tardío y el realismo en la representación de la naturaleza, de la que ya nada se podía esperar, de acuerdo con Whistler, y mostró la permanencia, no obstante el cambio de canon, de la actitud estética pintoresquista (Capítulo I); la inclusión de juicios estéticos elaborados en la enunciación crítica e intercalados luego con pocas variantes en la obra de ficción supuso por parte de Huysmans un desplazamiento de los límites genéricos de escritura que atendió, por un lado, a la búsqueda formal del poema en prosa y, por otro lado, a colocar en el centro de la escena artística no la obra de arte, sino el discurso crítico respecto de ella. El principio fundamental para ejercer la crítica es el de selección: el diletante es el que no elige, es el burgués al que todo le gusta. La toma de posición es forzosa: se debe elegir. El principio de selección es el que Huysmans opone al de la igualdad del par naturaleza/sociedad. El crítico y el artista, a la vez que se enfrentan, se oponen al burgués, al diletante. El excéntrico es el único que está en condiciones de superar la igualdad de la naturaleza y la democracia. (Capítulo II); el retrato de Dorian Gray, que en la novela homónima de Wilde contrasta con el borramiento de la fotografía, encarna el conflicto entre el ideal artístico clásico, reasumido por el romanticismo –el “sueño de forma” de Basil Hallward–, y las producciones literarias y plásticas que responden a la modernidad de la forma y del asunto (realismo y naturalismo) (Capítulo III);

Maeterlinck, al componer el drama estático *Les Aveugles*, realiza una transposición de *Los discípulos en Sais* de Novalis, donde a la vez que se pretende conservar el misticismo del poeta alemán, y practicar el “don de simpatía” aprendido de Ruysbroeck y de Emerson, se evidencia la pérdida de la fe filosófica romántica, en virtud de la experiencia de la naturaleza despotenciada de su capacidad de bondad y belleza para acoger al hombre (Capítulo IV); los invernaderos, que se han construido a lo largo del siglo diecinueve, como símbolo de la capacidad del hombre de emular la creación divina mediante la técnica y de competir con la naturaleza, dieron lugar a una metáfora que designa lo tanático de esta actitud humana –como, por ejemplo, la tan mentada hoy expresión “efecto invernadero”, que se acuñó a fines del siglo diecinueve– a la vez que han dado lugar a un calificativo atribuible a toda obra de creación artificiosa, es decir, que se dé a conocer exclusivamente como forma creada en-sí, y autónoma por completo, mostrando el costado oscuro, “medusante”, del arte. Así, los poemas, los dramas líricos, la prosa breve, y los ensayos de Hofmannsthal, apuntan a la reflexión sobre cómo devolverle el arte a la vida, sin que esto suponga | currir a la mimesis realista o biografista (Capítulo V).

El recorrido que proponemos presenta cinco casos mayores en los que el artista-crítico delibera acerca de la relación entre arte y naturaleza, en cada uno de los cuales el concepto de forma adopta un avatar diferente. Uno de los símbolos más pregnantes del primer esteticismo es el invernadero, como espacio efectivamente existente, tal el *Crystal Palace* de Londres (Capítulo I), como usina de oximorónicas flores naturales creadas artificialmente y analogía de la capacidad humana de emular y mejorar la naturaleza (Capítulo II), como dispositivo óptico espacial (Capítulo IV) en cuyo dar a ver lo que nos mira es el vacío (dialéctica de lo *évident* [evidente] y lo *évidant* [vaciante]),¹⁹ que prefigura muchas de las ficciones del siglo veinte, e incluso el arte minimalista de los años sesenta,

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997. De acuerdo con Didi-Huberman, en este estudio sobre el arte minimalista del siglo veinte, al igual que el mundo y la naturaleza para el hombre de la Edad Media, lleva la huella de una semejanza perdida, un objeto visual muestra una pérdida: lo que nos mira en lo que vemos abre una escisión en nosotros que experimentamos como el vacío; la evitación del vacío se resuelve de uno de estos dos modos: el tautológico (“lo que veo es lo que veo”), recusación del aura, o el de la creencia (“no veo nada, y creo en todo”), victoria del lenguaje sobre la mirada. Véase pp. 13-26.

como estructura acristalada que permite ver, agrandadas en una lente de aumento, terroríficas fantasías (Capítulo V).²⁰

Naturaleza de segunda mano y arte como segunda naturaleza: el riesgo es que se tome al arte como segunda naturaleza, pero no en el sentido mimético que le da Leonardo Da Vinci en su tratado de pintura, sino en el sentido de la naturalización del arte como consecuencia de su democratización. Todo se ha vuelto arte y artificio, incluso la naturaleza. De ahí que el arte sólo pueda ocuparse del arte, y en este punto podemos afirmar que el esteticismo da cuenta de un estado de cosas objetivo en tanto la invasión del arte ha transformado la percepción de la realidad: la realidad se ha convertido en algo del orden artificial. Ocuparse del arte no es huir de la realidad. “La mejor captación del presente – escribe Hofmannsthal con solamente dieciséis años– es lo artístico, como un libro o un cuadro”. Y también: “No pintamos nunca una cosa, sino siempre la impresión que una cosa provoca en nosotros: la imagen de una imagen”.²¹ Ésta es la paradoja que se forma en el seno del esteticismo y que suscita las más disímiles reacciones y resoluciones.

La autonomía del arte bajo la forma de *l'art pour l'art* no habría podido conllevar una pérdida definitiva de la praxis social. Su fundamento es la praxis artística, que queda incluida dentro de la praxis social del hombre. Los esteticistas pujan por otorgar una especificidad exclusivamente estética a dicha praxis, es cierto, y sólo encuentran obstáculos en su afán. Lo que se ha dado en traducir *arte por el arte*, bien podría llamarse *arte para el arte*. La expresión inglesa *art for art's sake* nos devuelve en castellano ambas posibilidades; la francesa *l'art pour l'art*, también. Afirmamos con Angela Leighton que la autonomía del arte en el primer esteticismo consiste en un arte *sobre* el arte. Leighton, que ha emprendido la tarea de analizar la relación entre poesía y forma en la literatura esteticista de lengua inglesa, y su impacto en el siglo veinte, analiza el concepto de forma según se lo ha definido desde el romanticismo: “esta simple palabra de cinco letras [...] expresa en miniatura un enigma del lenguaje mismo: que es, y no es, el objeto que representa”.²²

²⁰Dorian Gray ve detrás del cristal del jardín de invierno de su propiedad en el campo el rostro amenazante del hermano de Sybil Vane, que lo está buscando para vengarse.

²¹Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1890”, *ibid.*, p. 314 y p. 332.

²² Angela Leighton, *On Form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, p. 3.

Con nuestra tesis, por medio del análisis literario y estético de casos particulares contextualizados, aspiramos a remover ciertos lugares comunes aceptados como verdades indiscutidas sobre el esteticismo, con el fin de evaluar si hemos de asumirlos –en cuyo caso dejarían de ser para nosotros lugares comunes– o si los refutamos. Los lugares comunes que han sobrevivido hasta nuestros días se dividen en tres grupos mayores: 1) el esteticismo, como momento en el arte en el que se consume su autonomía, produce la separación entre la praxis vital/social y la estética (separación de vida y arte; 2) como consecuencia de esto, el artista es un individuo aislado que ha dejado de interactuar con un grupo social en pos de vivir exclusivamente para el arte; 3) el arte se ha convertido en el objeto de culto, en la religión, ya no de una colectividad –por el supuesto de que el arte se ha separado radicalmente de la praxis vital/social– sino por un individuo aislado que cortó todo lazo entre su práctica artística y su práctica social.

Estamos en condiciones de adelantar aquí que estos lugares comunes refieren sobre todo a un gran malentendido respecto del problema por excelencia que desvelaba a los poetas, narradores, pintores, dramaturgos, músicos y críticos esteticistas. El malentendido se produce cuando se interpreta que el rechazo de la mimesis realista-naturalista es un rechazo por algo llamado la naturaleza, la vida o la sociedad, y no el rechazo por determinado tipo de formas artísticas de las que se espera un reflejo total de la naturaleza, la vida, o la sociedad. Si se asume que la obra de arte trata directamente con objetos, y no con medios formales expresivos, difícilmente se encuentre el atajo de acceso a una comprensión cabal de la cuestión crucial del arte del *fin de siècle*: la mimesis. Si entendemos que la mimesis realista-naturalista en el arte es la manifestación de la vida en sí, estamos pasando al lado de un problema propiamente estético, imponiéndole un orden de cuestiones no pertinentes a la esfera estética. Entendemos que el arte no puede producirse fuera de la vida y de la sociedad, aun cuando, como veremos a propósito de *El retrato de Dorian Gray* y de los ensayos de Hofmannsthal, pareciera haber un conflicto entre el artista que produce su obra para sí, o para unos *happy few*, y una intervención directa sobre “la vida”. Resulta impensable la producción artística fuera de “la vida” y “la sociedad”. ¿Habría un tipo de arte que no fuera un hecho social? ¿Acaso éste fue el anhelo de los esteticistas? Si Whistler se lamenta no sin cierta melancolía porque debe esperar el anochecer para recorrer los muelles del Támesis en soledad, y dejar que su mirada

transforme las chimeneas fabriles en campanarios, es porque añora un cierto tipo de sociedad, porque no consigue asimilarse a la democratización social y artística, porque no se acostumbra a que el arte vagabundee por las calles y lo salude con un toque en la barbilla, y no porque esté pensando en un tipo de pintura que no intervenga en las prácticas sociales. De hecho el mismo Whistler recurre a la justicia para dirimir un problema estético, el de la crítica que publica Ruskin sobre sus pinturas expuestas en la Grosvenor Gallery. ¿Acaso Wilde, que buscaba llevar a su grado más alto la separación de las esferas estética y ética, no ha tenido que dar explicaciones en la corte acerca de *El retrato de Dorian Gray*? ¿Diríamos que el esteticista piensa el arte como funcionando *fuera* de la sociedad? Y en lo que respecta al mercado del arte, o la obra de arte como mercancía, ¿se le escapa a Peter Bürger el hecho de que, con pocas excepciones, los artistas del esteticismo vivían de sus producciones y que la autonomía estética es concomitante con la profesionalización del artista? ¿No es una *finalidad* inserta en lo social el vender una obra, el atender a la reacción del público, el esperar que produzca un cierto efecto en el otro?

Bürger establece el esteticismo como fundamento a partir del cual lo que da en llamar manifestación vanguardista –dadá y el surrealismo– habrá de concebir una nueva relación entre praxis estética y praxis social/vital. A nuestro juicio, dicha aproximación marxista al esteticismo adolece de ciertos anacronismos, pues se realiza de manera general, sin detenerse en los casos particulares, sin contextualización alguna, justamente por el rechazo a considerar al individuo, aplicando de manera extemporánea razonamientos y desarrollos ideológicos que se produjeron muchos años más tarde. Se trata para nosotros de un vicio metodológico propio de cierta crítica literaria y del arte marxista, y de una imposición ideológica que no permite prestar la atención debida a las encrucijadas estéticas que afrontan los artistas del *fin de siècle*, ni asumirlas como propias de una época, lo mismo que la crítica marxista misma pareciera no inscribirse en época alguna.

Bürger ha sido en las últimas décadas uno de los mayores replicantes de los lugares comunes sobre el esteticismo. En su estudio *Teoría de la vanguardia*, leemos:

De los tres ámbitos [éstos son finalidad, producción, recepción], el de la *finalidad* de la manifestación vanguardista es el más difícil de delimitar. En la obra de arte esteticista, la finalidad es convertir en contenido esencial de la obra la separación de las obras respecto a la praxis vital que caracteriza el *status* del arte en la sociedad burguesa. Sólo así se convierte la obra de arte

en un fin en sí mismo, en el sentido completo de la palabra. En el esteticismo se hace manifiesta la falta de función social del arte.²³

Una aserción de semejante magnitud debería ir acompañada de una fundamentación. Pero para Bürger la sola enunciación de que la obra de arte esteticista se tiene a sí misma por finalidad aparentemente no requiere de una fundamentación. Por la sola inconsistencia de sus demostraciones, Bürger nos deja en la ignorancia de las razones por las cuales afirma con tanta contundencia que en el esteticismo “se hace manifiesta la falta de función social del arte”. Hablar en estos términos es, en primer lugar, soslayar por completo lo que la obra de arte tiene de creación, es decir, de proceso consciente e inconsciente dirigido a obtener en una forma original y nueva, pero reconocible, lo necesario y lo accidental, de modo de que contenga elementos de lo subjetivo, lo intersubjetivo, y lo objetivo. En segundo lugar, la fórmula de Bürger es totalizadora, pues atribuye a las obras del esteticismo como contenido esencial la relación de separación que ellas mismas mantienen respecto de la praxis vital. Entendida así, la obra de arte esteticista consistiría en una autorrepresentación del *status* de la obra de arte dentro de la sociedad burguesa. Esta concepción acarrea un problema mayor: la concepción fija y estática del mundo. Si la finalidad de la obra de arte esteticista es la autorrepresentación de su separación de la praxis vital, el mundo debería aparecer representado en ella inalterado, tanto antes como después de su aparición. Es decir, el esteticista produciría su obra considerando un mundo idéntico antes y después de su creación, ya que su obra, al estar separada de la praxis vital y contener esta separación en su esencia, no transformaría el estado de cosas dentro del cual surge. Así, la obra de arte esteticista es supernumeraria y contingente. El esteticismo, sin embargo, ha dado obras de tal peso simbólico que aún nos siguen interrogando.

El origen de estas apreciaciones puede hallarse ciertamente en la obra crítica de Georg von Lukács, tal el nombre con el que firmó en 1911 la edición alemana de *El alma y las formas*, si bien Bürger sostiene estar discutiendo con él y con Theodor W. Adorno. Lukács no muestra sino ingratitud hacia la postura estética dentro de la cual se ha formado, cuando en 1953 se refiere al “duro mundo aristocrático” de Stefan George. La prueba más acabada de esto es su conjunto de ensayos, escritos a partir de 1907, cuyo título basta como

²³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Traducción de Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, Barcelona, Ediciones Península, 1997, pp. 105-106.

prenda de esteticismo, sin contar con la partícula “von” de su nombre, aunque quizás el suyo haya sido un “aristocratismo fraterno”, no como el de George.²⁴ El desarrollo de estos ensayos es deudor de la dialéctica esteticista entre interioridad y exterioridad, vida/alma y forma, poesía y crítica. En “Acerca de la forma y la esencia del ensayo” (1910), texto que abre el volumen, y que es una carta que Lukács dirige a Leo Popper, se dice que la poesía se ocupa de las cosas, no las interroga; es la crítica la que quiere saber qué hay en ellas. Para Lukács no es cuestión de encontrar las semejanzas entre el ensayo y la poesía, sino de establecer sus nítidos contornos en aquello en que se diferencian uno de otra. La semejanza sólo obrará por contraste.²⁵ La diferencia sustancial es ésta: “En la ciencia obra sobre nosotros el contenido; en el arte, las formas”.²⁶ La forma se manifiesta gracias a la obra del crítico. Lukács, sin embargo, cree necesario advertir que al hablar del ensayo como de una forma artística, lo hace en nombre del orden, para contrarrestar la anarquía y la negación de la forma. Su planteo se ubica entonces, y tardíamente, en el seno del esteticismo. Consiste en encontrar una forma artística que dé cuenta de la poesía de manera ordenada, calibrada, sin excesos, falsas apariencias, ni simulacros: una forma que apunte a la verdad del arte.

Cuando afirma que “el problema del destino determina sobre todo el problema de la forma”, cuya coexistencia “es tan fuerte, que un elemento no aparece sin el otro, y aquí también es posible separarlos sólo en la abstracción”, sin dificultad podríamos adscribir las preocupaciones lukacsianas a las indagaciones sobre el teatro estático de Maeterlinck y a las reflexiones de Hofmannsthal sobre la poesía y la *Novelle*.²⁷ Lukács resuelve el problema de la espiritualidad de la crítica y de su medio de expresión, el ensayo, sin caer en la psicología individualista gracias al concepto de forma. Es ella la que permite que los escritos del crítico expresen sus vivencias. El momento fatal del crítico es

²⁴ *Nueva historia de la literatura alemana*, Traducción de Aníbal Leal, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1971, p. 144. La obra de Stefan George está “consagrada a la interioridad pura [...] Sus personajes son hombres que poseen sustancia lírica [...] Pero, en todo caso, son seres humanos que han vuelto conscientemente la espalda a la vida social, individuos que no necesitan negar a la sociedad, pues en el marco de las experiencias íntimas que ellos realizan el mundo social se hunde en la nada, y ni siquiera es visible sobre la línea del horizonte”. El mundo de George es figurado por Lukács como “una isla alejada de las orillas de la prosa burguesa”. Se trata de un “duro mundo aristocrático”: el de George “no es un aristocratismo fraterno”.

²⁵ Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen/Essays*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1911, p. 5.

<http://www.archive.org/stream/dieseeleunddiefo00lukuoft#page/n0/mode/1up>

²⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

el instante místico de la unión del exterior y el interior, del alma y la forma. Es tan místico como el momento fatal de la tragedia [...] La forma es la verdad en los escritos del crítico, es la voz con la que interroga a la vida: es su fundamento verdadero y profundo, pues la literatura y el arte son la materia natural del crítico. Entonces aquí el fin último de la poesía puede convertirse en punto de partida y comienzo, pues aquí se manifiesta la forma misma en su más abstracta intelección [...] Las vivencias, para cuya expresión se producen los escritos del crítico, deben ser reconocidas por la mayoría de los hombres con una sola mirada del cuadro y una sola lectura del poema [...]²⁸

El crítico no crea de la nada, sino que da un nuevo orden a cosas ya existentes, vivas, (cuadros, obras literarias, pensamientos):

Y como solamente crea a partir de lo nuevo, y no crea algo nuevo a partir de lo carente de forma, está unido a ellas, debe decir siempre “la verdad” sobre ellas, dar con la expresión de su esencia. Tal vez la diferencia pueda formularse más brevemente: la poesía toma de la vida (y el arte) su motivo; para el ensayo el arte (y la vida) sirve de modelo. Tal vez así la diferencia queda señalada: la paradoja de los ensayos es casi la misma que la de los retratos.²⁹

Delante de un retrato, siempre surge la pregunta por la semejanza. Los retratos de los grandes maestros, junto con todas las sensaciones artísticas, nos dan siempre la vida de los hombres. Aunque ignoremos a quién se parece el retrato, éste nos da la sugestión de una vida. Con el ensayo crítico, “también hay una pelea en torno de la verdad, de la materialización de la vida, que un hombre, en una época determinada, extrae de una forma”.³⁰ El crítico sale en busca de la verdad y al final del camino encuentra la vida. La verdad que se busca no es la de los naturalistas, ordinaria y trivial, sino la del mito. El ensayo moderno ha perdido el fondo vital. Aquí podríamos decir que lo que Hofmannsthal constata acerca de la poesía, Lukács lo atribuye a la crítica:

el ensayo es un tipo de arte, una creación propiamente integral de una vida propiamente plena. [...] se sitúa respecto de la vida con los mismos acontecimientos que la obra de arte, sólo que en los acontecimientos, la soberanía de esta posición puede ser la misma, solamente si entre ellos no hay contacto alguno. [...] El ensayo es “poesía intelectual”.³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 18 y p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, pp. 24-25.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

La voluntad de autonomización de la crítica se inscribe claramente dentro del esteticismo. Esta autonomía del ensayo como “creación propiamente integral de una vida propiamente plena” no es sino la proclamada por Wilde en “El crítico artista”, a quien Lukács menciona al principio, como uno de los que ha convertido el ensayo y la crítica en un arte y no una ciencia, sin dejar de observar que esto ya lo sabían los románticos alemanes, y antes que ellos, los griegos y los romanos, difuminando con esta referencia vaga el peso del autor que probablemente constituyó una de sus fuente más importantes.³²

En su concepción de la crítica, Lukács pasó del arte como vivencia, concepto de fuerte resonancia hofmannsthaliana, como mostraremos en el Capítulo V, al arte como ideología. Su rechazo de la psicología lo ha llevado a la negación total de la individualidad; la interioridad de la poesía fue barrida con ella, y en su lugar lo que encontramos es pura exterioridad y objetividad. Si la forma de la crítica ponía orden, décadas más tarde el experimento formal, convertido en capricho del artista, es condenado por inorgánico, solipsista e irracional. “Como la literatura de principios de siglo renuncia a las pautas morales, también pone en tela de juicio la tradición en el terreno formal”, leemos en *Nueva historia de la literatura alemana*, de 1953; “quiéranlo o no todos los escritores deben atender a los problemas contemporáneos”: éste es el *dictum* del realismo.³³ Así, la literatura esteticista queda fuera del mandato y termina englobada dentro de “la literatura decadente”, que incluye a las vanguardias, y a todas las obras de “tendencia antirrealista”.³⁴ Acerca de Hofmannsthal, a quien consideramos que tanto le debe, escribe injustamente Lukács:

su Lord Chandos escribe acerca de su propio caso: ‘He llegado a perder la facultad de pensar o de hablar coherentemente acerca de cualquier cosa.’ Lo que surge, pues, es un estado de embotamiento o apatía, roto aquí y allá por éxtasis casuales. El camino que conducirá después de la protesta a la patología (a la perversidad o a la idiotez) se bosqueja aquí en una forma que todavía resplandece con brillo romántico. Pero es la misma destrucción.³⁵

En cuanto a Maeterlinck, que ha desarrollado la forma del teatro estático atendiendo a la idea del destino como determinante en la representación teatral, idea que Lukács en sus

³² Wilde es mencionado en la p. 4.

³³ *Nueva historia...*, op. cit., p. 151.

³⁴ *Significación actual del realismo crítico*, Traducción María Teresa Toral, revisada por Federico Álvarez, México, Ediciones Era, 1984, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 48.

ensayos tempranos desplaza a la crítica, afirma que en su obra la angustia cobra “una forma artística original”, que

como espera inquietante, como nostalgia sin objeto, constituía ya el contenido de muchas obras naturalistas, se convierte ahora en objeto excluyente, único, cuya omnipotencia inhibe todas las aspiraciones del hombre y que, como pura espera, como pura angustia, se eleva a una autocracia absoluta.³⁶

Los hombres que se han arrodillado “ante la moral de la torre de marfil” merecen la más severa condena de parte de Lukács.³⁷

En “Reconciliación extorsionada. Sobre *Contra el realismo mal entendido* de Lukács”, Adorno cree ver “huellas de un cambio de actitud en este hombre de setenta y cinco años”.³⁸ Sin embargo, no ahorra críticas al pensamiento lukacsiano:

El núcleo de la teoría sigue siendo dogmático. Toda la literatura moderna, en cuanto que no se ajusta a la fórmula de un realismo sea crítico, sea realista, es rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante de la decadencia, un insulto que no sólo en Rusia tapa todas las atrocidades de la persecución y el exterminio.³⁹

Diremos con Adorno que lo que hay que hacer no es proteger a cada uno de los estetas, “sino salvar el esteticismo mismo”.⁴⁰ El error del esteticismo, a los ojos de Adorno “era estético: confundió el concepto de sí mismo que dirige a un arte con lo realizado”.⁴¹ Fuera de esta crítica, el *l'art pour l'art* ocupa en la teoría estética de Adorno un lugar insoslayable en tanto es cumplimiento de la emancipación del arte. El esteticismo es el momento necesario de la autoconciencia estética del arte moderno.

La espiritualización del arte hizo perder a los materiales, por ejemplo, a las palabras de la poesía, “su obviedad apriórica”:

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Nueva historia...*, op. cit., p. 158.

³⁸ *Notas sobre literatura*, Obra completa, 11, Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, 2003, p. 243.

³⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁰ Theodor W. Adorno, “George y Hofmannsthal”, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 201-243. Véase la nota nº1 de la página 216: “Lo que hay que hacer no es proteger a Hofmannsthal del reproche de ser un esteta, sino salvar el esteticismo mismo”, observa Adorno a partir de un comentario de Rudolf Borchardt.

⁴¹ *Teoría estética*, op. cit., p. 55.

La descomposición de los materiales es el triunfo de su ser-para-otro. Como testimonio primero y contundente, se ha vuelto famosa la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal. Se puede considerar la poesía neorromántica en conjunto como el intento de oponerse a esto y devolver al lenguaje (igual que a otros materiales) algo de su sustancialidad. Pero la idiosincrasia contra el *Jugendstil* se aferra a que ese intento fracasó.⁴²

Contra los desarrollos de Bürger, podemos oponer el carácter fuertemente social del arte, aún del esteticista que, de acuerdo con Adorno,

es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su gesto histórico expele a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función. Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento.⁴³

El arte reviste un doble carácter: es *fait social*, en tanto “producto del trabajo social del espíritu” y autonomía.⁴⁴ El concepto engañoso de belleza autárquica neorromántica y simbolista la ha vuelto rápidamente consumible. Al dejar de lado el mundo de la mercancía, no hace sino cualificarse como mercancía. “Su forma latente de mercancía –sostiene Adorno– ha condenado intraartísticamente al *kitsch* a las obras del arte por el arte”. Al final, concluye, “ha triunfado la conciliabilidad” entre la sociedad y la complacencia, “y no se pudo salvar al principio del arte por el arte”.⁴⁵ Adorno compara esta situación aporética con la del arte contemporáneo.

Nuestro fuerte interés en lo histórico recorre una instancia insoslayable de este análisis que no podría realizarse en la ignorancia de que el que estudia y analiza un determinado periodo del pasado lo hace a su vez desde su propia época, esto es, desde su conocimiento sobre ese pasado, y las limitaciones de su conocimiento sobre el presente. Con todo derecho, nuestra perspectiva podría considerarse como demasiado atenta a la inscripción histórica, lo cual a la luz de un cierto aspecto es justo. ¿Cuál es este aspecto? Es el lado que se ilumina con las herramientas conceptuales que nos provee la estética de la

⁴² *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴³ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 297-301.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313.

recepción, en su consideración de marcar un horizonte de expectativa dentro de los cuales situar las producciones humanas, tanto artísticas como intelectuales, tanto colectivas como particulares.

La estética de la recepción, tal como la planteó Hans-Robert Jauss en 1970, se propone como superadora de la crítica literaria marxista, del formalismo ruso, del estructuralismo y del post-estructuralismo. Concibe el hecho literario no exclusivamente dentro del “círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación”, ya que esto significa privarlo de “una dimensión que forma parte imprescindiblemente tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto”.⁴⁶ En su instancia de estudio sincrónica, dicha estética lleva a considerar a los actores de la recepción de una obra: lectores, oyentes y espectadores. De acuerdo con Jauss,

La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo y al mismo tiempo de proceso entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la conexión entre comunicación y receptor como en las concesiones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución.⁴⁷

Destacamos esta cita ya que en el establecimiento del periodo que estudiamos ha sido esencial la captación de las relaciones entre autores, artistas y críticos, no sólo como *productores*, sino también como *receptores*, lo cual nos permitió definir un canon y comprender cómo, a partir de un determinado horizonte de expectativa resquebrajado, se produjo el surgimiento de lo nuevo propio del primer esteticismo. Entendemos con Jauss que la historia de la literatura “es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor”.⁴⁸ La estética de la recepción no desliga a la obra literaria de su aspecto moral en tanto contempla su función social, que debe captarse “en las modalidades de pregunta y respuesta, problema y solución, bajo las cuales penetra la obra en el horizonte de su influencia histórica”.⁴⁹

⁴⁶ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Ediciones Península, 1976, p. 162.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

En lo que respecta al tratamiento del momento de producción de la obra literaria y artística, nuestra consideración por la historia de la literatura desde la estética de la recepción se combina con la relevancia que otorgamos a la contextualización. Diremos, con Jerrold Levinson, que

una obra de arte es un artefacto de una clase particular, un objeto (aún cuando, en ciertos casos, es un objeto abstracto) que es producto de una invención humana, *en un momento y en un lugar particulares* –lo cual tiene consecuencias en la manera en que se hace de él una experiencia adecuada, en que se tiene de él una comprensión apropiada, y la manera en que se lo evalúa correctamente. Las obras de arte son esencialmente objetos incorporados en la historia; jamás tienen un estatuto de arte, propiedades estéticas manifiestas, significaciones artísticas definidas, una identidad ontológica determinada, fuera o independientemente de este contexto genético. Este contexto hace de ellas las obras de arte que son.⁵⁰

El contexto estético, político, social, económico, etcétera, en el que se produce un hecho literario o artístico nos ofrece las coordenadas para situarlo históricamente en el momento de su generación. Esto se vuelve manifiesto en el análisis que realizamos del enfrentamiento Ruskin-Whistler: las palabras del crítico no habrían tenido igual efecto de haber sido pronunciadas, por ejemplo, delante de un cuadro de Jackson Pollock. Lo mismo vale decir de la novela de Wilde: el conflicto estético que se dirime en torno al retrato no podría captarse correctamente en la ignorancia de los paradigmas estéticos que están en juego en el momento de su redacción. Privar a las obras de su contexto es reducirlas a meros objetos susceptibles de despertar en el lector, en el oyente, en el espectador, emociones y sensaciones que no pueden ser devueltas para obtener una captación y una aprehensión intelectuales, ya que se desvanecen en el empirismo de su percepción. O es también desprender de ellas formas abstractas, despotenciando su significación.

Para concluir, quisiéramos agregar que nuestra metodología de trabajo fue desarrollada en la atenta consideración de los diversos géneros textuales sobre los que hemos investigado. En esto radica la originalidad de nuestra contribución a los campos de estudio de la literatura, la estética y el arte del siglo diecinueve. Como señalamos antes, el

⁵⁰ Jerrold Levinson, “Le contextualisme esthétique”, en *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Textes réunis par J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Paris, Vrin, 2005, p. 451. El subrayado es nuestro.

corpus reúne textos de crítica de arte, panfletos, conferencias, cartas, diarios íntimos, apuntes de trabajo, poemas, cuentos y novelas. Cada género textual requiere una forma de atención específica: no corresponde analizar un apunte de trabajo del mismo modo que un cuento publicado. Para la discriminación de la especificidad textual de cada material de lectura –explotación crítica, análisis e interpretación– nos hemos apoyado principalmente en los avances de la narratología, sobre todo en los desarrollos de Gérard Genette, y en la aproximación lingüística de Roman Jakobson a la literatura. También hemos tomado para el trabajo con los textos que pertenecen a la crítica de arte, mayormente en los capítulos I y II, nociones y categorías provistos por Dario Gamboni, quien analiza el campo de la crítica del arte desde la sociología del arte de Pierre Bourdieu. Jauss nos ha proporcionado no sólo una metodología de trabajo enmarcada dentro de la estética de la recepción, sino también categorías clave para la comprensión de nuestro corpus.

En virtud de la distinción entre los diversos géneros textuales que manejamos, nuestra tesis articula dos planos que se imbrican, asumiendo un registro descriptivo en la fase en la que corresponde “dar” el objeto particular al lector, y un tono teórico en la fase de reflexión, uno de cuyos ejemplos es esta misma Introducción, andadura que responde tanto a nuestra convicción comparatista y contextualista como al propósito de construir y dar consistencia a un objeto de estudio complejo: un periodo de la literatura y sus configuraciones teórico-conceptuales.

I. *Art is upon the town!* Pintoresquismo y esteticismo en el caso
Whistler v. Ruskin

*(Leer a Ruskin, debe haber mucho ahí
sobre el pasaje de lo estético a lo moral).*
Hugo von Hofmannsthal⁵¹

1. Un pote de pintura y su valor en el mercado

En el presente capítulo nos ocuparemos de establecer las coordenadas históricas, críticas y estéticas del episodio que inaugura el periodo que damos en llamar “primer esteticismo”, signado por la crisis que produce en el sistema de representación romántico-realista el inicio de la independización de los medios formales. A partir de la pregunta sobre qué vio Ruskin en la obra de Whistler –que también puede revertirse en la pregunta “¿qué no vio Ruskin en la obra de Whistler?”–, nos detendremos en las encrucijadas donde somos interrogados por la esfinge de la historia del arte y de la historia de la crítica del arte. Nuestro objetivo es tender todas las variables, incluso en sus formas más sutiles, que todavía no hayan sido consideradas, o por lo menos no con suficiente vehemencia.

Una de las variables que no ha sido ponderada en su propio peso para analizar el caso Whistler v. Ruskin es, hasta donde sabemos, la noción ruskiniana de pintoresquismo. La hipótesis que planteamos aquí es que lo que Ruskin vio efectivamente en la obra de Whistler era que el medio de expresión acaparaba el centro de atención de la tela, lo cual para el crítico constituía uno de los mayores errores en que podía incurrir un pintor. Mostraremos que el rechazo de Whistler por Ruskin no se acota al plano moral de los conceptos ruskinianos de artista, crítica y economía del arte, deudores del paradigma estético romántico, sino que está esencialmente fundado en la compleja relación que Ruskin mantiene con el pintoresquismo.

Para ello, recurriremos a la comparación entre los dos pintores antagonistas en la crítica de Ruskin, Turner y Whistler. Tenemos, pues, una suerte de triángulo cuya base es

⁵¹ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1906”, *RA III, op. cit.*, p. 476.

Ruskin. La pregunta –o enigma– puede volver a plantearse sencillamente en los siguientes términos: si Ruskin, en 1843, compuso un “breve panfleto”⁵² (tal el nombre que le dio a *Modern Painters*) para defender de aciagas críticas a Turner, el paisajista moderno por excelencia, al que sostuvo hasta después de su muerte en 1851, ¿por qué no valoró treinta y cuatro años más tarde la obra de Whistler, considerado por muchos como el sucesor de Turner?⁵³ Walter Hamilton, en 1892, se refirió a los cuadros de Whistler como “parodias absurdas” del estilo de Turner.⁵⁴ Para pensar en términos de parodia, es forzoso comparar dos obras.

Hay una suerte de consenso según el cual Ruskin despreciaba a Whistler pues veía en él al usurpador del sitio que ocupaba Turner en la pintura paisajística inglesa. Durante décadas, la crítica ha logrado que sedimentara el silogismo que enunciamos a continuación. Si para el espectador victoriano Whistler era el sucesor de Turner, y Ruskin era victoriano, se desprende que, para Ruskin, Whistler era el sucesor de Turner. Y esto último le resultaba

⁵² El “breve panfleto” de 1843 terminó convirtiéndose en cinco volúmenes a lo largo de los cuales Ruskin desarrolló su teoría estética a la par de su obra como crítico de arte. *Modern Painters I*, como hemos dicho, se publicó en 1843; en 1846 apareció *Modern Painters II*, acaso el volumen más importante del conjunto. Recién diez años más tarde, en 1856, aparecieron *Modern Painters III* y *Modern Painters IV*. Entretanto, había publicado *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y los tres volúmenes de *The Stones of Venice* (1851-1853). Por último, Ruskin dio a la imprenta el quinto volumen de *Modern Painters* en 1860, a instancias de su padre, sin estar convencido de que ese libro tuviera algún valor en particular.

⁵³ Este hecho hoy se presenta como irrefutable. Mediante el método comparatístico de investigación, suelen hacerse construcciones que pierden de vista la recepción del fenómeno artístico no sólo en el momento en el que se produce, sino a lo largo del tiempo, es decir, sincrónica y diacrónicamente. La influencia de Turner sobre Whistler y Monet es innegable, pero no debe ser naturalizada. Ningún hecho artístico debe presentarse como un fenómeno natural, en el sentido de algo que va de suyo. En 2005, organizada por la Art Gallery of Ontario, la Tate Britain, la Réunion des Musées Nationaux y el Musée d'Orsay, se presentó la exposición “Turner Whistler Monet”. El fundamento de la exposición son las pinturas que los tres artistas han realizado sobre el Támesis, el Sena, y el lago de Venecia. El título de la exposición, un sintagma que reúne los tres nombres sin puntuación alguna, acaso como si formaran uno solo, es, a nuestro juicio, poco respetuoso de los modos reales de circulación y de recepción de las obras de estos artistas durante el siglo diecinueve e inicios del veinte. Whistler y Monet han mantenido una relación personal y un intercambio artístico que los sitúa en un espectro completamente distinto del de Turner. La prensa, como ya lo deplora Ruskin en 1843, se hace eco de los mayores lugares comunes para amplificarlos. De acuerdo con la cita extraída de *The Observer*, Turner, Whistler y Monet son “tres de los artistas del siglo diecinueve más populares y pletóricos de agua tornasolada”. Disponible en <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/turnerwhistlermonet/default.shtm>.

⁵⁴ Citado por Shearer West en un artículo hilarante dedicado al humor –el *wit*– y la risa durante el juicio Ruskin v. Whistler: “Laughter and Ruskin/Whistler trial”, en *Journal of Victorian Culture*, Vol. 12, Nº 1, (Spring 2007), pp. 42-63. Las palabras de Hamilton aparecen en la página 53 y corresponden a su vez a la página 17 de su libro *Aesthetic Movement in England*. Recomendamos vivamente la lectura del texto de West, el cual, en relación con lo que nos interesa aquí, vuelve más contrastante el hecho de que Ruskin carecía por completo de sentido del humor. Este comentario, por supuesto, no alude al juicio mismo, ya que, como hemos observado, Ruskin envió a la corte a su apoderado legal.

inadmisible. El problema es que todavía no hemos hallado, en su abundante obra, el pasaje donde Ruskin asuma, aun contra su voluntad y por deplorable que le parezca, que Whistler sea el sucesor de Turner. Tampoco contamos, hasta hoy, con testimonios de terceros o con carta alguna de su correspondencia privada que nos lo informe. Este dato, sin lugar a dudas, cobraría una gran relevancia para nuestra investigación.

El afirmar que la acusación de impostura de Ruskin a Whistler se debe al hecho de que viera en éste al pintor que pudiera ocupar el lugar de Turner es la conclusión necesaria de un silogismo de premisas falsas, ya que antes habría que mostrar que todo el público victoriano del último tercio del siglo diecinueve apreciaba tanto a Whistler como a Turner, y que Ruskin pensaba realmente como sus contemporáneos victorianos, lo cual es aún más difícil de probar. Podría sostenerse acaso dicha conclusión como punto de partida de una indagación de la psicología del arte, o de una historia de la ambigua recepción de la obra de Whistler en Inglaterra, pero en absoluto como fundamento de una interrogación acerca de la teoría del arte ruskiniana.

Encontraríamos menos dificultad en justificar que la acusación de impostura se debe a la nacionalidad de Whistler, que no era inglés, pero buscaba fama y renombre entre los artistas británicos. Este hecho sí pudo haber constituido para Ruskin una impostura, pero tampoco estamos en condiciones de afirmarlo. Linda Dowling sostiene, a partir de la comparación de las críticas que Ruskin le dirige a Burne-Jones y a Whistler, que la acusación de impostura está relacionada con la sinceridad del artista. Burne-Jones, a pesar de sus fallas, es un pintor genuino y auténtico, mientras que Whistler sólo busca asombrar e intimidar. El conflicto se le plantearía a Ruskin más adelante, hacia 1883, cuando Burne-Jones se presente ante la opinión pública como un esteta moderno. Las notas que Ruskin agregó al segundo volumen de *Modern Painters II* están atestadas de comentarios hostiles hacia el esteticismo, como un movimiento que convierte al arte en lo corrupto y lo risible del mundo vulgar. No cabía duda de que las lánguidas damas caricaturizadas en la revista *Punch* se inspiraban en las de Burne-Jones, que él tanto apreciaba. Si el esteticismo era Whistler, se lo podía atribuir a una pasajera moda parisina; pero tratándose de Burne-Jones,

la cuestión no era tan fácil de dirimir, y podía pensarse en el prerrafaelismo llevado a su colapso.⁵⁵

La excentricidad de Whistler es la del egoísta que se alimenta del arte. En palabras de Dowling, para Ruskin, este “inescrupuloso egoísmo planteaba una perniciosa amenaza para toda la sociedad”. A pesar de la oposición que marca entre Ruskin y Whistler en términos extremos y simplificadores (Ruskin representa lo viejo, la riqueza y el *establishment*; Whistler, lo nuevo, la pobreza y la vanguardia), Dowling señala un punto de coincidencia entre Ruskin y Whistler: “ambos deploraban el crecimiento del mercado y del público del arte como calamidades”.⁵⁶ Y también detestaban, como consecuencia y símbolo de esto, el *Crystal Palace* de Joseph Paxton. Lo que está en juego en la polémica entre el crítico y el pintor es la función social del arte y las consecuencias de un arte dispensado de educar y ennoblecer al espectador.

Es importante señalar que si bien Turner a los ojos de Ruskin encarnaba la verdad en pintura, y por lo tanto su arte era sincero y eterno, Ruskin concebía la idea de que hubiera más de un pintor moderno; el plural del título *Modern Painters* lo evidencia, al igual que el que emplea en el fragmento citado de la Carta 79, cuando escribe “escuelas modernas”. Ruskin estaba animado por la inquietud de encontrar nuevos artistas que hicieran la gloria de la pintura en Inglaterra, artistas a quienes buscaba entre sus contemporáneos, sobre todo después de la muerte de Turner, aunque no estuviera seguro de cuál era exactamente el nuevo arte que quería.⁵⁷ “Modernidad” para Ruskin significaba, como observa Raymond Williams, “actual”, “de hoy”.⁵⁸ Pero en el pensamiento de Ruskin lo moderno no es sinónimo de pasajero, no es el atributo de algo destinado a caducar; la modernidad del artista debe ser refrendada por su capacidad de instalarse y de permanecer en el gusto del público, por la relación de verdad que su obra establece y mantiene con la naturaleza. Si la naturaleza no cambia, el arte del hombre que la explora para revelarla a los

⁵⁵ Referido por Tim Hilton, *John Ruskin. The Later Years*, New Haven, London, Yale University Press, 2000, pp. 464-465.

⁵⁶ Linda Dowling, “Ruskin’s Law in Art”, en *The vulgarization of art. The Victorians and Aesthetic Democracy*: University of Virginia Press, 1993, p. 42. En todos los casos, salvo mención contraria, las traducciones son nuestras.

⁵⁷ Debemos este último señalamiento a Tim Hilton, *John Ruskin. The Early Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, [1985], p. 276.

⁵⁸ Raymond Williams, “¿Cuándo fue el modernismo?”, conferencia dictada en la Universidad de Bristol en marzo de 1987. En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Compilación e introducción de Tony Pinkney, Buenos Aires: Manantial, Traducción de Horacio Pons, 1997, p. 52.

ojos de los demás debe ser eterno.⁵⁹ De modo que cuando se acusa a Ruskin de no comprender el arte moderno en 1877, éste ya contaba, por lo menos, con treinta y cuatro años.

También era fácil acusar a Ruskin de ser mayor: no había más que hacer una sustracción y calcular su edad. Si había nacido en 1819, cuando fue llevado a la corte, en noviembre de 1878 –lo cual hizo en la persona de su apoderado legal, porque no se encontraba en condiciones psíquicas óptimas– tenía 59 años. Este cálculo no supone ninguna operación intelectual demasiado refinada, como tampoco lo es la que conduce a algunos a imputar los exabruptos a su mala conciencia social, su enfermedad mental, su desequilibrio emocional, sus crisis, o sus desvaríos.

Tales son las razones que recoge Linda Merrill en el capítulo “Ruskin’s Review” de *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v Ruskin*, donde se efectúa una crónica completa del caso, desde la publicación de la Carta 79 y el conocimiento que Whistler toma de su contenido, hasta el juicio y su desenlace.⁶⁰ Merrill señala la coincidencia en el tiempo entre la escritura de *Fors Clavigera* y el hecho de que Ruskin asumiera el Slade Professorship of Fine Arts de Oxford: dado que Ruskin consideraba la enseñanza como un arte de la autocomplacencia, “pudo haber concebido *Fors Clavigera* para tranquilizar su conciencia social”.⁶¹ Más adelante, Merrill sostiene que la crítica de 1877 era “consistente”, pues se correspondía con una apreciación anterior de Ruskin sobre Whistler, expuesta en una conferencia brindada en Oxford en octubre de 1873. En aquella ocasión, Ruskin declaró que nunca había visto

nada tan impudente en las paredes de exposición alguna, en país alguno, como en el último año en Londres. Había un cuadro malogrado que proclamaba ser una “armonía en rosa y blanco” (o un sinsentido por el estilo). Una porquería absoluta,

⁵⁹ Señalemos aquí la diferencia entre el uso calificativo que hace Ruskin del adjetivo “moderno”, como cualidad temporal aplicada al pintor, al arte, a las escuelas, y el concepto sobre el cual Baudelaire funda su teoría de la bello, en “El pintor de la vida moderna”, publicado en dos entregas en *Le Figaro* los días 26 y 29 de noviembre de 1863, es decir, veinte años después de la publicación del primer volumen de *Modern Painters*. Para Baudelaire, “la vida moderna” es la vida en la gran ciudad, el *locus* donde se produce la moda, aparentemente pasajera y transitoria. El arte, sin embargo, ya no puede ser concebido sin el componente de lo moderno: “La modernidad –sostiene Baudelaire– es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Véase Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁰ Linda Merrill, *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v Ruskin*, Washington, London: Smithsonian Institution Press, in collaboration with The Freer Gallery of Art, 1992.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 44.

que llevó un cuarto de hora garabatear o embadurnar, no puede pretender llamarse pintura. El precio que pedían por esto era ciento cincuenta guineas.⁶²

Ruskin no vacilaba a la hora de juzgar una obra o un autor; cuando Merrill califica de “consistente” la crítica de Ruskin, nos ofrece el momento más acertado de todo el capítulo. Esta consistencia es la coherencia que mantuvo John Ruskin a lo largo de su vida respecto del trabajo del pintor, los conceptos de belleza y verdad en el arte en relación con la naturaleza, y el modo de circulación de las obras de arte. Todo el que comienza a leer retrospectivamente la obra de Ruskin como el fruto de la reflexión de un loco pierde de vista dicha coherencia. Por lo demás, si iniciáramos un expediente de clasificación dentro de la historia del arte siguiendo los criterios de algo que también se insiste en llamar salud mental, apenas nos quedaría algún artista, teórico o crítico sano.

En suma, fueron dos las ocasiones, dentro de un lapso de cuatro años, en que la obra de Whistler despertó en Ruskin una violenta reacción de desprecio. Estuvo a punto de producirse una tercera ocasión, pero finalmente no pasó de ser un proyecto de Ruskin, anotado en su diario de Brantwood, el 24 de enero de 1880.⁶³ Había algo en los cuadros de Whistler que Ruskin no comprendía y que, de alguna manera, le resultaba escandaloso. El pensamiento crítico de Ruskin conservó durante décadas una coherencia inquebrantable sustentada en la fe romántica de que el arte mantiene una relación estética con la naturaleza con el objetivo de alcanzar la contemplación de la belleza invisible de la creación divina. Formado de manera intuitiva, a fuerza de experiencia, de observación y de práctica artística, de contemplación de la naturaleza, y de lectura de poesía, sobre todo la de Wordsworth, cuyo sistema poético era fuente para Ruskin no sólo de placer sino de aprendizaje permanente, dicho pensamiento no pudo adaptarse a la consumación de la obra de arte como mero bien de cambio. Lo que prevalece en la crítica de Ruskin es la emoción. Podríamos afirmar que Ruskin hizo suya la protesta que se le atribuyó al poeta lakista: “Nunca me importó un comino la teoría”. Esto puede verse también en sus intentos por sistematizar sus observaciones, por abstraerlas y teorizarlas, sobre todo en el segundo

⁶² *Ibid.*, p. 50.

⁶³ El proyecto consistía en una carta de *Fors Clavigera* acerca de la venta del cuadro de Whistler en litigio rematado a muy bajo precio en Glasgow, según la información que le llegó a Ruskin por parte de un lector: “my letter about Whistlers picture from Glasgow” es el apunte del diario. *The Brantwood Diary of John Ruskin, together with selected related letters and sketches of persons mentioned*, Edited and annotated by Helen Gill Viljoen, New Haven, London, Yale University Press, 1971, pp. 222-223.

volumen de *Modern Painters*, así como también en *The Seven Lamps of Architecture* y en *The Stones of Venice*. Ruskin se formó como crítico a la par de la figura de artista que él mismo forjó. Gran parte de su obra reposa sobre la convicción en una estrecha colaboración entre el teórico-crítico y el artista. Debemos comprender el lugar de enunciación de Ruskin desde esta voluntad de asociar las figuras del crítico y del artista en el objetivo común de engrandecer el arte de Inglaterra.

2. Un exabrupto

El 28 de febrero de 1885, la *Pall Mall Gazette* publicó “Mr. Whistler’s Ten O’Clock”, crónica de la primera aparición pública en calidad de conferencista de James Abbott McNeill Whistler, el pintor, dibujante y grabador de origen norteamericano que residía en Europa desde hacía treinta años. Relacionado durante su estadía en París con los pintores realistas franceses, que habrían de crear el impresionismo, Whistler exploraba en su obra los efectos de la luz en las formas y las relaciones de los colores. En los setenta, sumaría uno de los elementos privilegiados por los esteticistas, los decadentistas y los simbolistas del *fin de siècle*: la sinestesia. Whistler llamaba “arreglo” a su modo de composición, término tomado de la música. El nombre del cuadro formaba parte de la obra misma, al igual que su marco; ponía a sus telas títulos procedentes del universo musical de modo de organizarlas en series, tales como “Armonía”, “Sinfonía” o “Nocturno”, y hasta llegó a incluir la transcripción de versos.⁶⁴ De acuerdo con lo que hemos expuesto en la Introducción, la vía por la que se desarrolla la obra de Whistler, dentro del proyecto de dotar de una idealidad a la obra de arte emancipada del paradigma formal realista y naturalista, es la de la abstracción.

“Ten O’Clock”, la conferencia, había sido pronunciada por primera vez en el Prince’s Hall de Londres, apenas una semana antes. El cronista que firmaba la reseña era el

⁶⁴ Robin Spencer ofrece un sucinto e interesante análisis de la relación entre Whistler y el poeta Algernon Charles Swinburne. Véase “Whistler, Swinburne and art for art’s sake” en *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Elizabeth Prettejohn (ed.): Manchester University Press, 1999, pp. 59-89. Más adelante nos referiremos a este artículo.

polémico Oscar Wilde, profundo admirador de Whistler, aunque no precisamente de sus teorías sobre el campo del arte:

Para ser justo con la audiencia, debo decir que ésta parecía en extremo satisfecha de que le quitaran de encima el peso de la horrible responsabilidad de admirar lo que fuera, y nada habría logrado acrecentar más su entusiasmo como el momento en que se escuchó al señor Whistler decir que no importaba cuán vulgar fuese su vestimenta, o cuán abominable el entorno de sus viviendas, siempre y cuando resultara posible que un gran pintor, suponiendo que tal cosa existiese, al contemplarlos en la penumbra, y entrecerrando los ojos, los viera bajo condiciones verdaderamente pintorescas, y produjera una tela que nadie está obligado a entender, ni mucho menos a apreciar.⁶⁵

Tras dar cuenta de los argumentos principales de la conferencia, Wilde concluye su reseña deteniéndose punto por punto en sus diferencias con Whistler. De acuerdo con Wilde, no puede nacer artista alguno en una nación que carezca por completo del sentido de lo bello. El artista “no es un hecho aislado”, razón por la cual debe vivir rodeado de belleza, y no en busca de “lo bello en lo feo”, expresión que Wilde tilda de lugar común y de “*argot de atelier*”. Por último, el autor de la crónica se niega a aceptar “el *dictum* de que sólo un pintor es juez en pintura”. Nadie más que el artista puede ser juez en arte, y se llega a la condición de artista recién cuando a éste “se le revelan las leyes secretas de la creación artística”. Un simple pintor no debería estar autorizado a hablar de arte. En la razón que alega Wilde reconocemos uno de los fundamentos del esteticismo:

Pues no hay artes, sino simplemente un arte; poema, pintura, y Partenón, soneto y estatua, son todos en su esencia lo mismo, y quien conoce uno, conoce todos. Pero el poeta es el artista supremo, pues es el maestro del color y de la forma, y músico real además, y es señor de toda la vida y de todas las artes; y por ello al poeta, por encima de todos, le son conocidos tales misterios [...].⁶⁶

⁶⁵ En *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde Edited by Richard Ellmann*, The University of Chicago Press, 1982, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15. Éste es uno de los argumentos de fuerza a favor de la crítica de arte en el diálogo “El crítico artista”, donde se afirma que el crítico, al transformar cada arte en literatura, “resuelve de una vez para siempre el problema de la unidad del arte”. El crítico recrea la obra de la que se ocupa, no la copia: rechaza la semejanza. Así, la supremacía de la crítica a los ojos de Wilde debe atribuirse a su carácter anti-mimético. De ahí que la crítica de arte y las artes decorativas, por ser las únicas artes anti-miméticas, estén llamadas a renovar la estética en Inglaterra, propiciando el desarrollo de la sensibilidad artística. Y, más adelante, leemos: “Todo arte se dirige únicamente al temperamento artístico y no al especialista. Pretende, justificadamente, ser universal y ‘uno’, en todas sus manifestaciones. Un artista, en efecto, está lejos incluso de ser el mejor juez en arte; un artista verdaderamente grande no puede nunca juzgar las obras de los demás y apenas si puede juzgar las suyas. Esta concentración misma de visión que hace ser artista a un hombre limita

Después de la lectura de estos señalamientos, difícilmente podemos afirmar que Whistler formaba parte de manera exclusiva del esteticismo inglés.⁶⁷ Su estamento era más bien heterodoxo. Según William Gaunt, sus ideas acerca de la forma y el color le fueron inspiradas por Frederic Septimus Leighton, el más grande pintor clásico de Inglaterra en el siglo diecinueve, “olímpico victoriano” y Presidente de la Royal Academy, a quien había frecuentado en los jóvenes años de “La banda de París”: tanto la fe estética como la clásica “tenían respeto por la belleza en sí como ideal distinto de otros ideales”.⁶⁸

Hemos observado la importancia que Whistler atribuía a la sinestesia, que tiene como base las ideas de la hermandad de las artes y de la traductibilidad de unas por otras. Pero en su caso el arte hermano por excelencia de la pintura es la música, pues ésta le ofrece conceptos formales para organizar su obra plástica. Sin embargo, la insistencia con la que Whistler delinea los contornos de la figura del pintor dentro del campo del arte apunta a definir a un claro oponente, con el objetivo de su expulsión: el crítico de arte. No cabe duda de que en “Ten O’Clock”, Whistler, antes que buscar adscribir a un grupo de pertenencia artístico, está librando batalla abiertamente contra los críticos de arte en general, y contra John Ruskin en particular. ¿Qué razones llevaron a brindar una conferencia a un artista que desdénaba profundamente el palabrerío de los críticos? Para hallarlas, es necesario remontarse a unos ocho años atrás.

en él, con su extraordinaria intensidad, su facultad de fina apreciación. La energía creadora lo precipita ciegamente hacia su finalidad personal”. Y unas páginas más adelante, Wilde, Oscar, *Ensayos y diálogos*, Traducción de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, p. 52 y p. 91 respectivamente.

⁶⁷ “There was a coincidence last week in London. An exhibition of Whistler’s paintings was opened, and a book by Oscar Wilde was published; and all the critics are writing, and the gossips gossiping, very glibly, about the greatness of Whistler, and about the greatness of Oscar Wilde. Whistler during the ’seventies and ’eighties, and Oscar Wilde during the ’eighties and early ’nineties, cut very prominent figures in London; and both were by the critics and the gossips regarded merely as clever *farceurs*. Both, apart from their prominence, were doing serious work; but neither was taken at all seriously. Neither was thanked. Whistler got a farthing damages, Oscar Wilde two years’ hard labour. None of the critics or gossips took exception to either verdict. Time has rolled on. Both men are dead. A subtly apocalyptic thing, for critics and gossips (especially in England), is the tomb; and praises are by envious humanity sung the more easily when there is no chance that they will gratify the subjects of them. And so, very glibly, very blandly, we are all magnifying the two men whom we so lately belittled. M. Rodin was brought over to open the Whistler exhibition. Perhaps the nation will now commission him to do a statue of Oscar Wilde. *Il ne manque que ça*. Max Beerbohm, “A lord of language”, *Vanity Fair*, March 2, 1905, p. 309, en: *Wilde*, Bloom’s Classical Reviews, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume editor: Paul Fox, New York: Infobase Publishing, 2008.

⁶⁸ William Gaunt, *El Olimpo victoriano*, Traducción de Stella Mastrangelo Puech, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 2004, p. 218.

En julio de 1877, John Ruskin publicó la Carta 79 de *Fors Clavigera*, larga serie de epístolas dirigidas a los trabajadores de Gran Bretaña, iniciada en 1871 y concluida en 1884.⁶⁹ La carta, entre otras cosas, refería la apertura de la innovadora Grosvenor Gallery. Ruskin, tras detenerse de manera elogiosa en los sucesores de los prerrafaelistas, especialmente en las telas de Burne-Jones, lanzó sus invectivas contra Whistler:⁷⁰

Por último, los manierismos y errores de estas pinturas, sea cual fuese su alcance, nunca son afectados o indolentes. El trabajo le es natural al pintor, por extraño que nos resulte a nosotros; y está realizado con el más consciente cuidado aunque, lejos de su propio deseo o del nuestro, el resultado pueda ser aún incompleto. Dificilmente sea posible decir lo mismo de alguna otra pintura de las escuelas modernas: sus excentricidades son casi siempre forzadas en cierto grado, y sus imperfecciones, gratuita, cuando no impertinentemente, permitidas. Por el propio interés del Sr. Whistler, no menos que por la protección del comprador, Sir Coutts Lindsay no tendría que haber admitido en la galería obras donde la grosera arrogancia del artista casi llega a la impostura deliberada. He visto y escuchado antes muchas insolencias vulgares, pero jamás creí que oiría a un cocorito pedir doscientas guineas por lanzar un pote de pintura a la cara del público.⁷¹

El “pote de pintura” se llamaba, a la sazón, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875)⁷² y enfrentó a ambos hombres en la corte, los días 25 y 26 de

⁶⁹ No sin malicia y algo de trivialidad, Linda Merrill desliza en su relato sobre dicha carta que Ruskin había concebido *Fors Clavigera* para apaciguar su conciencia social. Véase “Ruskin’s Review”, en *A Point of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, in collaboration with The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1992, p. 44.

⁷⁰ Hemos consultado dos ediciones la Carta 79 de *Fors Clavigera*: John Ruskin, ‘Life Guards of New Life’, *Fors Clavigera*, letter 79 (July 1877), Philadelphia: Reuwee, Wattle & Walsh, 1891, Vol. 4. En esta edición la carta se encuentra completa. Ver página 73. Disponible en internet <http://www.archive.org/stream/forsclavigera04ruskiala#page/73/mode/1up> y John Ruskin, ‘Life Guards of New Life’, Carta n° 79 (Julio de 1877), en *Fors Clavigera*, 4 Volúmenes, Londres: George Allen, 1906, Vol. IV, pp.125-146. En esta edición la carta aparece cortada, tal como se le exigió a Ruskin. Por último, la referencia de la Carta 79 de las obras completas de Ruskin es la siguiente: John Ruskin, ‘Life Guards of New Life’, *Fors Clavigera*, letter 79 (July 1877), in E.T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, Vol. XXIX, London: George Allen, 1909, p. 160.

⁷¹ Dada la importancia que reviste este pasaje en el presente texto y la suerte que ha corrido, lo ofrecemos a continuación en su lengua original: “Lastly, the mannerisms and errors of these pictures, whatever may be their extent, are never affected or indolent. The work is natural to the painter, however strange to us; and it is wrought with utmost conscience of care, however far, to his own or our desire, the result may yet be incomplete. Scarcely so much can be said for any other pictures of the modern schools: their eccentricities are almost always in some degree forced; and their imperfections, gratuitously, if not impertinently, indulged. For Mr. Whistler’s own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of wilful imposture. I have seen, and heard, much of Cockney impudence before now, but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public’s face”. Véase la edición de Reuwee, Wattle & Walsh ya citada en nota 15.

⁷² Véase en Apéndice, pág. 303.

noviembre de 1878, en un pleito por difamación donde debía decidirse si el ataque de Ruskin estaba justificado o no. “Hoy –escribe Ruskin, desde Brantwood, a su amigo Charles Eliot Norton, el 26 de noviembre– creo que se define el cómico juicio de Whistler”.⁷³ Crítico y artista presentaron al juez sus testigos: por Ruskin, Tom Taylor, crítico de arte del *Times* y editor de *Punch*, William Powell Frith, pintor de la Royal Academy, y Burne-Jones, que elogió al litigante, y sostuvo que el nocturno “carecía de forma, cosa tan esencial como el color”, en lo que sí estaba lleno de maestría;⁷⁴ por Whistler, William Michael Rossetti, crítico de arte, y su amigo y admirado pintor Albert Moore.⁷⁵ Desde el punto de vista legal ganó Whistler: el veredicto lo favoreció.⁷⁶ El episodio tuvo una repercusión sin antecedentes entre la opinión pública, aunque no en desmedro inmediato del buen nombre de los litigantes. Tanto Ruskin como Whistler eran profundamente admirados por artistas para los cuales el juicio acabó convirtiéndose en un caso de conciencia: Algernon Charles Swinburne, Edward Burne-Jones y Henry James se sentían muy próximos de ambos y se encontraron en la situación de tener que tomar partido a favor de uno de los dos.⁷⁷ Otros, como el ya citado Oscar Wilde y, más tarde, Marcel Proust, supieron extraer de cada uno aquello que más admiraban y hacer a un lado los aspectos espinosos. Wilde asistía a las conferencias de Ruskin y era un atento lector de su

⁷³ *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Edited by John Lewis Bradley and Ian Ousby, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1987, p. 417.

⁷⁴ Burne-Jones fue, sin lugar a dudas, después de Whistler, el más afectado por el juicio: confundido por el abogado del litigante, sentía que al hablar perjudicaba a Ruskin más de lo que lo ayudaba. Su incomodidad se debía, no sólo a la timidez que experimentaba al hablar en público, sino al hecho de que el pasaje difamatorio lo involucraba también a él. Véase la correspondencia de Burne-Jones en *The Brantwood diary of John Ruskin...*, op. cit., pp. 422-426.

⁷⁵ Cuenta Gaunt que Whistler habría querido que Leighton atestiguara en su favor, porque respetaba mucho su gusto, y porque había sido uno de los primeros en admirar y comprar sus grabados. Leighton, en su condición de Presidente de la Royal Academy, fue uno de los que inspeccionaron las pinturas de Whistler antes del juicio, y Gaunt –y nosotros con él– lamenta que no haya dejado registro escrito de sus comentarios. Como sea, Leighton no tuvo más que rechazar el pedido de ser testigo de Whistler ya que para la misma fecha sería ungido caballero, sin contar que su posición en la academia no le daba la libertad de aceptar. Véase *El Olimpo victoriano*, op. cit., pp. 216-218.

⁷⁶ Véase el relato del episodio del escritor, crítico de arte, y coleccionista Théodore Duret en su biografía de Whistler: *Histoire de J. Mc. N. Whistler et son oeuvre*, H. Floury, Libraire-Éditeur, 1904, pp. 62-72. De aquí hemos tomado las fecha en que se desarrolló el juicio, los nombres de los testigos, y el testimonio de Burne-Jones que citamos, información prácticamente inasequible por otras fuentes. El libro de Duret, en su edición original, se encuentra en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y puede consultarse en sala de lectura.

⁷⁷ Véase en “A Sense of Justice: Whistler, Ruskin, James, Impressionism” un exhaustivo análisis de la repercusión que tuvo el caso en la obra de James. Adam Parkes, *Victorian Studies*, Vol. 42, No. 4 (Jul. 1, 1999), Indiana University Press, pp. 593-629. Se puede consultar en <http://www.jstor.org/stable/3829989>.

obra, hacia la misma época en la que frecuentaba a Whistler; Proust, por su parte, lo llamó “director de conciencia”, y en el personaje de Elstir ha fundido, junto con la de otros artistas, la figura de Whistler, nombre del que es, evidentemente, un anagrama incompleto.⁷⁸

Ruskin cargaba sin duda con la etiqueta de crítico arbitrario y de gran predicamento en la opinión pública, y a pesar de su perturbación psíquica, muchos lo consideraban un líder del desarrollo artístico, e incluso social y político.⁷⁹ La perspectiva de asistir al juicio lo había entusiasmado mucho, por la publicidad que les daría a sus ideas: “este asunto me permitirá exponer ciertos principios de economía del arte que nunca logré hacer entrar en la cabeza de la gente con la escritura, pero que serán vívidamente transmitidos al mundo entero con uno o dos reportes periodísticos”.⁸⁰ Whistler abonaba día a día la figura de artista de influencia, independiente del *dictum* de la academia, innovador hasta la provocación. Muy susceptible a las críticas, había cambiado París por Londres a causa de los comentarios adversos que en algunas ocasiones le valieron sus obras. Ciertamente era ésta una de las razones de fuerza por las cuales no podía dejar de recoger el guante que le había arrojado Ruskin. Sin embargo, la victoria tuvo un precio muy alto para él, ya que no sólo cobró como indemnización simbólica un *farthing*, la más pequeña moneda inglesa, fracción del *penny*, sino que debió correr con todos los gastos del juicio, para lo cual sus bienes fueron rematados, porque su situación financiera estaba comprometida en ese momento. Se vio incluso obligado a vender sus telas por un valor muy inferior a las tan mentadas doscientas guineas, porque después de la reconsideración crítica a la que se las había sometido durante el juicio, su precio cayó. A Ruskin se lo obligó a suprimir el pasaje difamatorio y, como cuenta W. G. Coollingwood en su biografía, los costos de £386 12s.

⁷⁸ Whistler es mencionado con todas sus letras en el primer tomo de *Sodome et Gomorrhe*, en una descripción que el narrador da de M. de Charlus, cuyo frac en su “voluntaria y artista simpleza” se asemejaba a “una Armonía en negro y blanco de Whistler”. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Tome 1, Le Grand Livre du Mois, 1992, p. 61.

⁷⁹ “Usted no sabe, querido Sr. Ruskin, cuánto poder para hacer el bien tendría si viera que ha recibido tanta luz con la finalidad de que otros hombres vean a través de usted. Habla con enojo y desesperación porque los demás le muestran cuán necesitados están de aquello que es su mayor tarea el dárselos pacientemente”. Ruskin mismo cita este pasaje de una carta que ha recibido en la entrega de *Fors* de Agosto de 1877, a la que responde: “mi trabajo es enseñar arte en Oxford y dondequiera que sea [...]. Rechazo por completo toda forma de acción política que pudiera alejarme de dibujar hojas y flores”. En *Fors Clavigera*, op. cit., p. 109.

⁸⁰ Tim Hilton refiere estas palabras que Ruskin dijo a Burne-Jones. En *John Ruskin. The Later Years*, op. cit., p. 357.

4d. fueron abonados gracias a una suscripción pública que reunió a ciento veinte personas, entre ellas, muchos desconocidos.⁸¹

El episodio fue traumático para Whistler, que continuó acrecentando su fama de pintor en proporción a su desprecio hacia Ruskin. En un momento en que el campo de la crítica de arte estaba sufriendo modificaciones de manera permanente, tanto bajo la forma de la colaboración entre artistas plásticos y escritores —es el caso de Odilon Redon y Joris-Karl Huysmans—, como por el hecho de que se había asociado el trabajo del crítico de arte con el del escritor, razón por la cual poetas y narradores aparecían investidos de capacidad y autoridad para juzgar el arte plástico —ya había ocurrido con Théophile Gautier y Charles Baudelaire, luego siguieron, entre otros, Émile Zola y Stéphane Mallarmé— ciertos pintores se habían colocado en el polo opuesto. Ésta es la posición que durante su estadía londinense asume Whistler, cuyo planteo apunta a deshacerse de los críticos de arte. A dicha empresa va a dedicar gran parte de sus esfuerzos y energías, al punto que, a pesar de la repugnancia que éstos le inspiran, se colocará en el lugar de enunciación de la crítica para sostener que sólo un pintor puede emitir juicios sobre pintura.⁸²

Como un medio de difundir sus ideas sobre el arte y sus críticas en torno a las discusiones que suscitó el juicio, Whistler escribió un panfleto, publicado por Chatto and Windus, los mismos editores de su amigo Swinburne, que apareció por primera vez el 24 de diciembre de 1878: *Whistler v. Ruskin: Art and Art Critics*. Whistler, como gran agitador que era, se ocupó personalmente de su promoción, enviándolo a toda la prensa, a los artistas, coleccionistas, y críticos de arte, tanto de su bando como del ruskiniano. El panfleto tuvo tal repercusión que el 11 de enero de 1879, fecha en la que *Vanity Fair* publicó una reseña, ya iba por la tercera edición, y tan pronto como el 15 de enero, por la quinta, llegando hasta la séptima edición, con un total de cuatro mil ejemplares. Su objetivo, como puede leerse en la correspondencia de esos días, era sembrar el campo de batalla de despojos de críticos de arte, o cuanto menos declarar su insania: “¡Los críticos están completamente locos!”, le escribe a George Aloysius Lucas. Tom Taylor, testigo de

⁸¹W. G. Collingwood, *The Life of John Ruskin*, 2 vols., London: G. Allen, 1911, p. 262. Transcripto por Project Gutenberg, se encuentra disponible en línea: <http://www.gutenberg.org/files/13076/13076-h/13076-h.htm>. La suscripción fue una iniciativa de la Fine Art Society, que también intentó reunir el dinero para los gastos de Whistler, cosa que no fue lograda.

⁸²Joy Newton ha analizado pormenorizadamente el tratamiento que Whistler recibió por parte de la crítica durante sus dos estadías parisinas y los años que entre una y otra pasó en Londres. Véase “Whistler et ses critiques”, en *Romantisme. Revue du Dix-neuvième Siècle*, XXIe. Année, N° 71, 1991, pp. 57-67.

Ruskin, le respondió con fineza e ironía, en términos que el propio Whistler habría de retomar años después en su aparición pública de las diez horas:

Dios guarde a los Artistas si jamás la crítica de cuadros cae en manos de los pintores. Sería lisa y llanamente un caso de vivisección. Su panfleto es un resultado muy natural de sus desagradables experiencias legales, aunque no muy inteligente. Si los Críticos no están mejor calificados para tratar con los pintores, de lo que el pintor de su panfleto muestra estarlo para tratar con los Críticos, será aciago el día en el que las manos que han sido entrenadas para el pincel lo abandonen por la pluma.⁸³

Whistler v. Ruskin: Art and Art Critics fue incluido en *The Gentle Art of Making Enemies*, publicado también por Chatto and Windus en 1888.

3. Carta 79. Herne Hill, 18 de junio de 1877

Nos proponemos en este apartado dar cuenta del contenido de la carta en la que Ruskin se manifiesta adverso por segunda vez a la pintura de Whistler. Ruskin redactó la Carta 79 de *Fors Clavigera* en Herne Hill, al sur de Londres, en la residencia de su prima, donde se alojó tras una estadía en Venecia, que había resultado agotadora para sus fuerzas físicas y mentales. Fechada el 18 de junio de 1877, la carta correspondía a la entrega del mes de julio. Es la razón por la cual aparece mencionada ya como la correspondiente al mes de junio, ya como la de julio. Para evitar confusiones, lo más seguro será identificarla por su número y no por su fecha.

Antes de comenzar, apuntemos brevemente en qué consistían las cartas de *Fors Clavigera*, dirigidas a “los trabajadores y obreros de Gran Bretaña”, información esencial para poner en contexto el exabrupto. Ruskin había concebido el proyecto de crear una compañía de hombres y mujeres que vivieran y trabajaran en comunidad bajo la forma de una cooperativa. El nombre que le dio fue el de *Guild of Saint George*. Cada integrante de la compañía debía suscribir el Credo y atenerse a determinadas condiciones, tales como

⁸³ Carta de Tom Taylor a Whistler, fechada el 6 de enero de 1879 en Londres, incluida por el propio Whistler en *The Gentle Art of Making Enemies*. En línea: <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/subject/display/?rs=14&indexid=16>.

ejercer un oficio o un trabajo manual sin ayuda de máquinas, producir su sustento en la cantidad necesaria para el consumo, no para la acumulación, aprender las técnicas artesanales para fabricar su indumentaria y todos los bienes de uso cotidiano, respetar y amar la naturaleza, en tanto creación de Dios, y educarse en las obras de arte cuya belleza y verdad les permitieran conocer aquello que no podrían ver con sus propios ojos.

Fors Clavigera era el acta de fundación de este proyecto social, a la vez que su esbozo y el medio a través del cual Ruskin se comunicaba con los trabajadores. Las cartas operaban también como un contrato en el que su autor ofrecía conseguir donaciones de tierras, viviendas, y fondos para armar la galería de arte, a cambio de que los integrantes de la compañía se ciñeran estrictamente al credo. La publicación mensual de las cartas era financiada con el pago de los abonados. Ruskin prefería que no se vendiera en librerías, pues no quería intermediarios que sobrecargaran el precio final, y si algún comerciante insistía en hacerlo, no tenía permitido aumentar su valor.⁸⁴

Cuando Ruskin escribe la Carta 79, ya existe el primer asentamiento de la compañía en Sheffield. Los destinatarios de *Fors Clavigera* empezaron a cobrar contornos. Los trabajadores de Gran Bretaña del inicio del proyecto son ahora un puñado de hombres y mujeres concretos. El proyecto social de Ruskin se cumple, por modestamente que esto ocurra. De ahí que aproveche los momentos de lucidez con la mayor vehemencia. Su estilo busca ser claro y directo, aunque se valga de parábolas y digresiones para llegar al meollo; su elocución, lo más interpelativa posible, para que esos hombres y mujeres sepan que les está hablando a ellos exclusivamente, al igual que Dios, que sabe hacer oír su voz sólo a los elegidos. Y en un anexo de la Carta 79, “Notes and Correspondence”, les rinde cuentas sobre “los asuntos de la Compañía” y los movimientos bancarios. Como todo contrato, el texto versa sobre las obligaciones y los beneficios de las partes.

La Carta 79 se desarrolla sobre tres aspectos que hacen a la instrucción de los trabajadores. El primero se centra sobre la “noción de cooperación”.⁸⁵ Ruskin insiste en que ésta debe ser entendida no como lo que se realiza en beneficio de “una privilegiada

⁸⁴ Acerca del carácter pragmático de las cartas, recomendamos especialmente la lectura de “Labour, Money, and the Currency of Words in *Fors Clavigera*”, donde Linda M. Austin analiza los actos de habla de Ruskin como la realización del proyecto mismo de la compañía. El artículo fue publicado en *ELH*, Vol. 56, N° 1, (Spring, 1989), pp. 209-227, The Johns Hopkins University Press y puede consultarse en Jstor, <http://www.jstor.org/stable/2873129>.

⁸⁵ *Fors Clavigera*, op. cit., p. 61.

cantidad de personas para su propia ventaja”, sino como el propio trabajo, hecho lo mejor posible, “para *todos* los hombres”.⁸⁶ Esta noción de cooperación supone la obediencia a las leyes y la eliminación de todo sentimiento de egoísmo. La pregunta que deben hacerse a diario ya no es cómo ganarse el pan, puesto que ahora tienen la tierra asegurada, sino cuál es el mejor servicio que pueden brindar a su país, de modo de ser llamados a entrar en la dicha del Señor.

El segundo aspecto está relacionado con las condiciones en las que se estudia el arte en Inglaterra, y la falta de un maestro que sirva de guía en la formación de la apreciación estética de la pintura y la escultura. Según el autor de una “admirable carta”, que acaba de llegar a manos de Ruskin, publicada en febrero de ese mismo año en el *Manchester Guardian*, no hay en la actualidad historias que sirvan de base a pinturas y esculturas, como las había en Grecia y en Italia, narraciones que fueran conocidas por todos. Ruskin cita en bastardilla la siguiente frase: “Para nuestros trabajadores no existen tales relatos”, palabras que parecen perturbarlo especialmente y que destaca a propósito de su emprendimiento del museo de Sheffield.⁸⁷

Por último, Ruskin pasa a ciertas consideraciones sobre “la promulgación del conocimiento del arte” en referencia a la apertura de la Grosvenor Gallery, en Londres, que “ha sido planificada y es dirigida por un caballero en el verdadero deseo de ayudar a los artistas y de mejorar el arte de su país, no como una especulación comercial”. Ahora bien, observa Ruskin, es necesario reparar en los desaciertos de Sir Coutts Lindsay, dado que podrían poner en riesgo el éxito de su empresa. El primero es el haber expuesto sus propios cuadros “antes de ser capaz de responder por su calidad”.⁸⁸ Si no quiere malograr su galería, debe decidirse ya por pintar y exponer, ya por vender las obras de los pintores que presenta, además de que es necesario que mejore la tapicería, que no sólo es pobre, sino que hace dar lo peor de sí a cada obra.

Ruskin observa también que no es aconsejable colocar juntos los cuadros de cada artista, pues hasta los pintores más originales se repiten: “es imprudente exhibir en una secuencia tan ajustada la monotonía de sus virtudes y la obstinación de sus errores”. En ciertos casos, reconoce, la serie permite que un cuadro destaque, pero “es preferible que el

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 71.

pintor participe ocasionalmente en el concierto de pinturas, en lugar de ofrecer todas sus piezas de una sola vez y retirarse”.⁸⁹ Tampoco se recomienda que las obras de los discípulos sean colgadas junto con las de sus maestros, “más especialmente en casos en los que una escuela es tan distinta, como la fundada por el Sr. Burne-Jones, que contiene elementos definitivamente antagonistas de las tendencias generales del sentimiento del público”.⁹⁰ Este hecho no impide que la obra de Burne-Jones sea la única producida actualmente en Inglaterra que se recibirá en el futuro como clásica, apreciación que se expande en elogios:

la acción imaginativa de más elevado poder en Burne-Jones, bajo condiciones de disciplina académica, de belleza social, y de sufrimiento social, que necesariamente ayudan, obstaculizan, y dan color, son únicas en el arte del siglo diecinueve, sin rival en su tipo; y *sé* que serán inmortales, al igual que las mejores cosas que pueden hacerse en Inglaterra en esta segunda mitad del siglo, por las relaciones verdaderas que han mantenido, más allá de toda confusión, con el Arte paterno e inmortal del mundo.⁹¹

Las falencias de Burne-Jones son inherentes a dichas condiciones, “como la sombra de sus virtudes”:

Con los hombres de imaginación consumadamente poderosa, la cuestión se dirime siempre entre terminar una concepción, o captar y sugerir parcialmente tres o cuatro: de todos los grandes inventores, Botticelli es el único que jamás ha permitido que la concepción interfiera en la terminación. Todos los demás –Giotto, Masaccio, Luini, Tintoretto, y Turner– se permiten un continuo desliz hacia la ligereza; y las condiciones resultantes de ejecución deben en cada caso, creo yo, ser recibidas como las mejores posibles, bajo las condiciones dadas de fuerza imaginativa.⁹²

Las obras donde la ligereza de la terminación altera en algún sentido la concepción deben ser acogidas con indulgencia, pues se encuentran bajo el dominio de la fuerza imaginativa. No puede decirse lo mismo de aquellas donde las imperfecciones son gratuitas, llevadas al punto de impostura de ser deliberadas. Tal es el caso de la obra de

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 71-72. En esta afirmación reconocemos el giro que se produce desde la consideración de la obra, el producto, lo creado, hacia la puesta en valor de la figura del artista. La protesta de Ruskin apunta al hecho de que la exposición en serie coloca al pintor por delante de su obra. Esta impresión llega a su paroxismo con Whistler.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

⁹² *Ibid.*, p. 73.

Whistler que Ruskin menciona a continuación. Aquí la obra no es recibida; antes bien, se lanza sobre el espectador en estado puro, sin estar terminada, porque jamás fue concebida. Los colores son arrojados directamente desde el pote de pintura al rostro del público. No hay cuadro, ni siquiera paleta. Los términos de los que Ruskin se ha valido a lo largo de su vasta tarea crítica no le sirven para denominar lo que tiene ante los ojos cuando se encuentra frente a *Nocturne in Black and Gold: The Fallen Rocket*. Apenas logra transmitir la violenta sensación visual y táctil que supone el ser atacado por una tela que carece de ideas y de forma.⁹³

4. Ver lo que está allí

Como si su crítica fuera asumiendo distintos niveles según la capacidad representativa o mimética de su objeto, Ruskin, a partir de 1849, dirige su interés hacia la arquitectura. Antes, en *Modern Painters I y II* (1843 y 1846), se ocupa de defender la pintura de Turner de los ataques de los academicistas y de establecer los requisitos que se esperan de los jóvenes artistas de Inglaterra. Este cambio de objeto, sin embargo, no viene a señalar un giro en sus inclinaciones, sino más bien da cuenta de una profundización de los fundamentos teóricos, así como del método de observación y de descripción, que encontramos en sus ensayos sobre pintura. Los textos sobre arquitectura se inscriben dentro del mismo sistema de creencias: naturaleza y arte están en un mismo plano que propicia una doble circulación, puesto que no hay modelo y copia, sino pura creación. Naturaleza y arte comparten los atributos de energía, fuerza y movimiento, y poseen la capacidad de involucrar al observador en su cambio permanente de formas, en su imperfección, en su novedad constante, en la inédita e irrepetible experiencia de su creación. La invención estética de la naturaleza que lleva a cabo el romanticismo alcanza en la escritura de Ruskin el rango de fetiche.

⁹³ Dario Gamboni, en su importante estudio sobre la iconoclastia, dedica unas líneas a la reacción violenta de Ruskin a propósito de la obra de Whistler: “En el cambio de siglo, la modernidad estaba inevitablemente asociada a la ‘iconoclastia’. [...] Existen muchas muestras de que las obras innovadoras podían ser experimentadas como agresivas y, a su vez, suscitar agresión. Uno de los casos más relevantes de esto es la respuesta de Ruskin a los lienzos de Whistler [...]”. Véase *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, “Modern Art and iconoclasm”, Reaktion Books, 1997, p. 257.

The Seven Lamps of Architecture (1849) y *The Stones of Venice* (1853) siguen esta línea de pensamiento que Ruskin traza desde su juventud. Su antecedente es *The Poetry of Architecture*, temprana obra escrita entre 1837 y 1838.⁹⁴ Estos escritos acusan la poderosa influencia, como observa Robert Hewison, de tres elementos sin los cuales no puede comprenderse el primer período de la crítica ruskiniana, que se extiende hasta 1855: la lectura evangélica de la Biblia, la ciencia de la naturaleza, esto es, el conocimiento del aspecto de las cosas como son –uno de los significados del término griego φύσις–, y el romanticismo de la poesía de Wordsworth. El término común que reúne estos tres ámbitos de formación ruskiniana es, antes que la belleza, la verdad. De acuerdo con Hewison, éste es el gran tema del primer volumen de *Modern Painters*. “Hay una verdad que es tanto moral como material, –una verdad de la impresión como de la forma, del pensamiento como de la materia”, escribe Ruskin. Ahora bien, como explica pertinentemente Hewison, para Ruskin “el caso [de esta verdad] es que si no podemos ver con claridad y agudeza la forma externa, nos será imposible percibir la verdad interior que transmiten los datos de la naturaleza.” La forma debe ser *morfe* y *éidos*, en tanto es materia y pensamiento, ya que de lo contrario no puede dar cuenta de la verdad de la naturaleza. Esta preocupación por la verdad de la naturaleza y del artista, que será la misma que está en la base de su obra como crítico, debe entenderse dentro de la enérgica crítica ruskiniana al pintoresquismo, tipo de arte que le da la espalda a la naturaleza, sin verla ni penetrarla tal cual es, sino anteponiéndole una mirada previa, ajena.⁹⁵

⁹⁴Se trata de la primera obra editada de John Ruskin, que tenía entonces 18 años. Conjunto de artículos publicados a lo largo de un año por la revista de Mr. Loudon *Architectural Magazine*, su título completo es *The Poetry of Architecture; or The Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character*. El texto está disponible en The Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/17774/17774-h/17774-h.htm>. En su autobiografía, iniciada en 1885, Ruskin apunta: "The idea had come into my head in the summer of '37, and, I imagine, rose immediately out of my sense of the contrast between the cottages of Westmoreland and those of Italy. Anyhow, the November number of Loudon's *Architectural Magazine* for 1837 opens with 'Introduction to the Poetry of Architecture; or the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character,' by Kata Phusin. I could not have put in fewer, or more inclusive words, the definition of what half my future life was to be spent in discoursing of; while the *nom-de-plume* I chose, 'ACCORDING TO NATURE,' was equally expressive of the temper in which I was to discourse alike on that, and every other subject. The adoption of a *nom-de-plume* at all implied (as also the concealment of name on the first publication of 'Modern Painters') a sense of a power of judgment in myself, which it would not have been becoming in a youth of eighteen to claim...." (*Præterita*, vol. I. chap. 12).

⁹⁵Robert Hewison, *John Ruskin, The Argument of the Eye*, New Jersey: Princeton University Press, 1976, pp. 16-19, 20-24, 42.

Los ensayos sobre arquitectura se presentan también como la continuación de la indagación de Ruskin acerca de la relación del hombre con el arte de su tiempo y de su nación, y sobre la captación que el artista tiene de la moral de la naturaleza. Con su ingreso como profesor de dibujo en el Working Men's College, en los últimos meses de 1854 se cierra el primer momento de la producción crítica de Ruskin. Al impartir sus conocimientos a hombres concretos –desde 1845, Ruskin tiene alumnos de dibujo por correspondencia– provenientes en su mayoría de un medio social distinto y desconocido para él, Ruskin confirma en la experiencia lo que plantea en *The Stones of Venice*: el arte no es exclusivamente individual, puesto que además de depender de la facultad de la imaginación, del afán de verdad, de las intenciones y del ojo del artista, es un trabajo colectivo, donde cada hombre despliega su creatividad libremente, exhibiendo su imperfección ante la mirada de Dios, y determinado asimismo por la idea de grandeza nacional y por los condicionamientos materiales que se le imponen.

De acuerdo con el testimonio de uno de sus alumnos, a Ruskin le resultaba imposible dirigir al dibujante hacia la independencia y el estilo individual, porque tenía en mente determinados modelos de artistas.⁹⁶ Antes de empezar los cursos, se pregunta cómo habrá de arreglárselas para hacer de estos trabajadores Turners y Dureros. Pero una vez que entra en contacto con los estudiantes, cambia de propósito: “Mis esfuerzos no están dirigidos a hacer de un carpintero un artista, sino a hacerlo feliz como carpintero”.⁹⁷ La enseñanza, por tanto, es el punto de inflexión hacia una idea social del arte, no sólo en el sentido de su democratización, sino en la persistente convicción de que el arte vuelve mejores a las personas y, en consecuencia, a la sociedad.

En el segundo volumen de *Modern Painters*, Ruskin dedica varios pasajes a sus teorías estéticas basadas en el concepto de imaginación. Éste es un concepto central en la figura que Ruskin compone del artista, un concepto gracias al cual el misterio de la creación parece volverse un poco menos oscuro, ya que lo ayuda a reconstruir el momento previo a la creación misma, es decir, el instante en que el artista ve algo y mediante la facultad imaginativa funde su mirada con lo que tiene delante de sí, convirtiéndolo en otra cosa:

⁹⁶Citado por Tim Hilton, *John Ruskin, The early years, 1819-1859*, New Haven and London: Yale University Press, 1985, p. 236.

⁹⁷Citado por Tim Hilton, p. 204.

El concepto de imaginación como facultad predominantemente visual llegó hasta Ruskin a través de la psicología de Hobbes y Locke, cuyas obras había leído en Oxford, y a través de la popularización de sus desarrollos llevada a cabo por Addison y Johnson. El ojo era considerado la fuente principal de información hacia el cerebro, razón por la cual las ideas solían ser tratadas como imágenes visuales. Hacia fines del siglo dieciocho, la teoría romántica comenzó a cambiar la imagen de la mente como un libro ilustrado o un espejo por la de un reservorio de estados emocionales varios. La imagen del espejo, tomada de Platón, fue suplantada por la del crecimiento orgánico, de modo que la mente, en vez de reflejar el mundo exterior (aun cuando lo hiciera de una manera especial), se imponía ante él. El lazo entre la mente y el mundo exterior se producía a través de las emociones, el vehículo de “aquello mucho más profundamente entremezclado” que describe Wordsworth; el resultado era una identificación entre el sujeto percipiente y su objeto. Coleridge acuñó el término “esemplástico” para describir este proceso unificador. Ruskin prefería la teoría de la vista anterior, pero igualmente tuvo que habérselas con el rol de las emociones. Éste es el problema en su teoría de la belleza: insistía con el hecho de que la belleza fuera objetiva, y debía, sin embargo, reconocer que había una identificación simpatética entre el percipiente y lo que veía, particularmente en lo que concernía la belleza vital. Ahora se encontraba ante el peligro de tener que reducir de la misma manera la objetividad de la percepción de la imaginación, otorgándole demasiado lugar a la respuesta emocional.⁹⁸

El acto de la imaginación no consiste meramente en la selección de una imagen de un objeto, ni en una combinación de sus cualidades, sino en el modo de mirar dicho objeto, en la manera particular de considerar las cualidades o las apariencias de una cosa singular, ilustradas y transmitidas a nosotros por la imagen de otro.⁹⁹ Según la establece Ruskin, la facultad de la imaginación opera a través de tres funciones completamente distintas, pero conectadas entre sí, cada una de las cuales a su vez está relacionada con un grado diferente de verdad: la combinativa o asociativa; la analítica o penetrativa, la observadora o contemplativa.¹⁰⁰ La primera es “el mayor poder mecánico que posee la inteligencia humana”,¹⁰¹ facultad gracias a la cual el artista capta la forma exterior del objeto a la vez que su esencia íntima; la segunda le permite al artista plasmar dicha visión en un objeto artístico: un poema, una pintura; la tercera pone en juego ya los materiales más abstractos

⁹⁸ Hewison, *op.cit.*, p. 70. Como hemos observado en la introducción, Baudelaire elaboró su concepto de imaginación, expuesto en el Salón de 1859, a partir de Coleridge, al que llegó por el camino de Poe. Es decir, tanto Ruskin como Baudelaire abrevan en la misma fuente. Esta confluencia del concepto de imaginación desarrollado de manera paralela en Inglaterra y en Francia hacia la segunda mitad del siglo diecinueve alcanzará un perfecto sincretismo en las últimas décadas, sosteniendo en un fundamento común los desarrollos del simbolismo y el decadentismo.

⁹⁹ John Ruskin, *Modern Painters II*, Part III, Section II “Of the Imaginative Faculty”, Chapter I “Of the three Forms of Imagination”, p. 155.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹⁰¹ John Ruskin, *Modern Painters II*, Part III, Section II “Of the Imaginative Faculty”, Chapter II “Of imagination associative”, p. 161.

de la visión, como los recuerdos, o las impresiones, ya las ideas suscitadas por éstos, por lo que interviene en el proceso creativo, por ejemplo, en el nivel de la metaforización.¹⁰² La imaginación debe hacerle suprimir al artista todo elemento extraño: su obra debe lucir tan pura y verdadera como la naturaleza misma, con toda su simpleza, como si hubiera salido directamente de ella, dando al mundo una obra de absoluta belleza. En cambio, el trabajo del artista que carece de imaginación muestra sus juntas y sus puntos de unión: su composición es visible, y por lo tanto su obra es grotesca. Esto puede resultar contradictorio si se lo coteja con la exposición que Ruskin realiza acerca de la naturaleza de lo grotesco en *The Stones of Venice*. La belleza que el crítico vislumbra en la imperfección de la arquitectura gótica, por el aspecto que ofrece de obra inacabada, por exhibir los rastros del trabajo del escultor, por su rechazo de la simetría, no se opone sin embargo a su concepto de obra imaginativa ni a su idea de perfección. Si el artista parte de la observación de la naturaleza para crear, su obra misma puede mostrar imperfecciones. O mejor dicho, *debe* mostrarlas, dado que la naturaleza misma no es perfecta. Además, si ha intervenido la imaginación asociativa, ésta se habrá ocupado de seleccionar y unir partes imperfectas en un todo acabado. Y por esto mismo su obra será perfecta, como todo movimiento humano por apoderarse de la verdad esencial de la naturaleza, que es la creación divina.¹⁰³

Ahora bien, el *como si* que liga a la obra de arte sublime con los productos de la naturaleza debe tenerse en cuenta permanentemente para comprender la teoría de la imaginación ruskiniana. El efecto buscado por el artista imaginativo no es el de reproducir una escena natural sino la creación de una pintura perfecta, en el sentido de perfección que señalamos antes. Los planos de la naturaleza y del arte no se confunden ni fusionan más que por un instante en la visión del artista. Después de esto, de acuerdo con Hewison, el verdadero artista “no falsifica su percepción ni intenta reproducir la realidad”.¹⁰⁴ Lo primero, para Ruskin, es siempre ver. No tiene sentido formar a artistas en técnicas de dibujo según sus oficios, sin enseñarles antes a ver lo que tienen delante de los ojos. En

¹⁰² Véase Hewison, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰³ A propósito de la viñeta de Turner *The Alps at Daybreak*, Ruskin escribe: “A través de la extensión de la montaña ninguna línea horizontal es discernible, y tampoco una aproximación. Esto no puede ser simple casualidad, tampoco puede ser una composición; acaso no sea bello; tal vez la naturaleza esté en un error al ser tan paralela y sea desagradable al mostrarse tan recta; pero esto *es* la naturaleza, la admiremos o no”. Este pasaje pertenece al primer volumen de *Modern Painters* y está incluido en la ya citada antología de Dinah Birch, p. 128. Véase también, en *Modern Painters II*, el segundo párrafo del Capítulo XV, Primera Sección de la Parte III. En nuestra edición, p. 143.

¹⁰⁴ Dinah Birch, *op. cit.*, p. 70.

1858, en la conferencia inaugural de la Cambridge School of Art, que repite los fundamentos de la enseñanza impartida en el Working Men's College, Ruskin destaca especialmente la importancia de la vista:

No es una cosa menor para enseñar: acaso, en el conjunto, es lo más importante que debe aprenderse dentro de toda la enseñanza. Aprender a leer, ¿qué sentido puede tener, si ni siquiera sabes si lo que estás leyendo es verdadero o falso? Aprender a escribir o a hablar –¿pero cuál es el sentido de hablar, si no tienes nada que decir? Aprender a pensar –no, ¿cuál es el sentido de ser capaz de pensar si no tienes en qué pensar? Pero aprender a ver es ganar la palabra y el pensamiento a la vez, y ambos verdaderos. [...] haremos siempre el mayor bien al ocuparnos sin más de capacitar al estudiante para que vea los objetos naturales clara y verdaderamente.¹⁰⁵

George Landow describe el procedimiento del artista según la teoría de Ruskin a partir del término *impresión*. El artista, explica Landow, no registra simplemente hechos aparentes, sino que trata el tema de manera diferente, entregando en vez de la apariencia de las cosas, la impresión que éstas provocaron en su mente, de modo de producir en la mente del espectador la impresión que le habría causado la realidad de haberse él encontrado allí. Así, la gran pintura, al igual que los grandes versos –tanto una como otros reciben por parte de Ruskin el nombre de “poesía”, lo mismo que la arquitectura–, reproduce, antes que el hecho mismo, la impresión que el artista ha tenido del hecho. Si el científico se ocupa de la verdad del aspecto, al artista le incumbe la verdad de la esencia, porque trata exclusivamente con las cosas en el modo en el que afectan a los sentidos y al alma de los hombres.¹⁰⁶ El término impresión aparece en el primer libro de *Modern Painters*, planteado respecto de la función de la memoria en el proceso creativo, cuando Ruskin lo menciona al observar que la memoria es incapaz de retener la energía de una impresión, aun de la más vívida. La cualidad por excelencia de la impresión, a diferencia de la percepción o del conocimiento, más nítidos, es el ser una suerte de “apercepción global, de conjunto, cualitativa y subjetiva”. En ocasiones, “puede contener alguna idea intelectual, pero tomada de manera sincrética y siempre con un matiz afectivo”. La impresión es, por definición, “pasajera”, “fugitiva”, ya que es la marca en nuestra sensibilidad de cierto momento

¹⁰⁵ John Ruskin, *Selected Writings*, Edited with an Introduction and Notes by Dinah Birch, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 94-95.

¹⁰⁶ George Landow, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, N.J., Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 63. El trabajo de Landow es de lectura insoslayable. Disponible en línea: <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html>.

particular de nuestra vida. Ahora bien, su paradoja consiste en ser la impresión del *instante* y, a la vez, de *fuera del instante*, porque esta cualidad puede ser revivida en sí misma, con los afectos ligados a ella: se trata de la memoria afectiva. La estrecha relación estética, entonces, entre impresión y obra de arte, es que ésta recrea, haciéndola revivir, *fuera del instante*, la impresión del *instante*.¹⁰⁷ Para Ruskin, memoria e impresión están íntimamente ligadas, aun cuando la memoria no puede retener grados ni matices de la impresión que el artista se propone evocar en una obra particular.

La imaginación es la facultad de penetración que se apropia de lo que vemos; ejerce su poderosa influencia sobre las fuentes que suscitan en nosotros el sentimiento de lo bello, y obra una transformación respecto de ellas. De ahí que la obra de arte verdaderamente grandiosa sea una copia fiel de las fuentes de placer que existen en la naturaleza, pero no bajo la forma de una transcripción pura. La imaginación modifica.¹⁰⁸ Su virtud consiste en alcanzar, mediante la intuición y la intensidad de la mirada, no mediante la razón, una verdad más esencial que la que se ve en la superficie de las cosas. Su poder es el más elevado intelectualmente y es muy cercano al de la facultad teorética.

Ambas coinciden en esto, en que no rechazan nada, y que todo lo agradecen; pero la facultad Teorética toma lo que es bello, mientras que la facultad Imaginativa se apodera de las imperfecciones que la Teorética rechaza; y, por medio de esos ángulos y asperezas, une y fija las piedras separadas hasta convertirlas en un poderoso templo, en el cual la facultad Teorética, a su vez, rinde el más profundo homenaje. De modo que, simpatéticas en sus deseos, armoniosamente diversas en su manera de operar, trabajando una para la otra con lo que la otra no necesita, todas las cosas externas al hombre son transformadas por una o por otra hacia el bien.¹⁰⁹

Según René Wellek, la doctrina de la imaginación supone la distinción entre estética (*áisthesis*) y teoría (*theoria*).¹¹⁰ Esta afirmación, sin embargo, desatiende los niveles de análisis ruskinianos. Para Ruskin, hay dos grandes facultades de la mente relacionadas con el arte, sobre todo con la pintura y la escultura: la facultad teorética y la facultad

¹⁰⁷ Véase la entrada "Impression" en Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Publié sous la direction de Anne Souriau, Presses universitaires de France, Quadrige, "Grands dictionnaires", Paris, 2010, p. 914.

¹⁰⁸ John Ruskin, *Modern Painters II*, Part III, Section II "Of the Imaginative Faculty", Chapter I "Of the three Forms of Imagination", p. 151.

¹⁰⁹ John Ruskin, *idem*, p. 168.

¹¹⁰ René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, vol. III, *Los años de transición*, Madrid, Gredos, 1972. p. 196.

imaginativa. La primera de ellas está implicada en “la apreciación moral y la apreciación de las ideas de belleza.” Ambas, señala Ruskin, son objeto de errores: la facultad teorética, al ser considerada y designada con el nombre de estética, queda degradada “a una mera operación de los sentidos, o quizá peor, de la costumbre”; la facultad imaginativa, por su parte, al creerse que su función es la falsedad, esto es, que su operación consiste en mostrar las cosas como *no* son, enmendando así la obra de Dios.¹¹¹

Ruskin reemplaza el término “estética” por el de “teorética”. La *áisthesis* es la pura conciencia animal de lo agradable, y *theoria* es su “exultante, reverente y agradecida percepción”; por este motivo, la *theoria* “es la plena comprensión y contemplación de lo Bello como don de Dios”.¹¹² Para Wellek, la doctrina ruskiniana adolece de ciertas confusiones, como por ejemplo, la que se produce entre el espectador y el artista, que Ruskin no distingue. Esta afirmación no considera la importancia que tiene para Ruskin el acto de ver, en todos sus grados, desde el más sensible, el de la “estética”, que procura un simple placer, al de la contemplación reflexiva, el de la “teoría”, sin distinción entre el tipo de espectador, pues el artista mismo es un espectador.

En este punto es necesario agregar una tercera figura clave que viene a triangular y, por lo tanto, a reponer un elemento que habrá de crear nuevas relaciones entre espectador y artista: la figura del crítico. Ruskin parece ser apenas consciente de su propia voz. Como si ésta fuera inmanente a su objeto, y a la vez omnisciente, Ruskin presenta su discurso desde una suerte de dimensión superior, o de altura, donde le es dado ver lo que está allí y, al mismo tiempo, lo que el artista y el espectador ven. Esto equivale a decir que su mirada como crítico subsume las del artista y del espectador, ubicando a uno y otro en un mismo plano. La afirmación de Wellek de que en la práctica artística “se abandona la distinción entre facultad teorética e imaginación” es falsa y verdadera al mismo tiempo. La mente, escribe Ruskin, ejerce la facultad imaginativa “en una cierta forma de mirar o combinar las ideas que ha recibido de la naturaleza exterior, y las operaciones por las cuales éstas, a su vez, se convierten en objetos de la facultad teorética para otras mentes”.¹¹³ Es falsa pues podríamos decir que la facultad imaginativa es al artista lo que la facultad teorética es al

¹¹¹ John Ruskin, *Modern Painters II*, Part III “Of Ideas of Beauty”, Section I “Of the Theoretic Faculty”, Chapter I “Of the Rank and Relations of Theoretic Faculty”, Parágrafo 10, p. 11.

¹¹² *Ibid.*, Chapter II “Of the Theoretic Faculty as concerned with Pleasures of Sense”, Parágrafo 6, p. 17.

¹¹³ John Ruskin, *ibid.*, Chapter I “Of the Rank and Relations of Theoretic Faculty”, Parágrafo 10, p. 11.

crítico, al espectador, y al artista mismo en tanto receptor, no como creador. Siguiendo la metáfora del propio Ruskin, el artista crea el templo donde el crítico reverencia el arte. Y es verdadera ya que, al mismo tiempo, Ruskin construye una figura de crítico subjetivo. Al menos así lo saluda Oscar Wilde en “El crítico artista”, publicado en 1891, es decir, cincuenta años más tarde. Pero Wilde revierte completamente los postulados de su profesor de Oxford: la obra de arte es inútil y no tiene relación alguna con la verdad de la naturaleza, al punto que ésta es la que copia al arte. ¿Cómo se ha llegado del crítico teórico ruskiniano, que *ve lo que está allí*, al crítico artista de Wilde, que postula *ver el objeto tal cual no es*?

Partiendo de la consideración de la relación del crítico con el objeto, Richard Ellmann establece tres fases de la crítica en Inglaterra en la segunda mitad del siglo diecinueve: Matthew Arnold y Oscar Wilde, con Walter Pater como figura de transición.¹¹⁴ Pater, en el prólogo a sus estudios sobre el arte del Renacimiento, cita la famosa postulación arnoldiana “ver el objeto tal cual es”, buscando coincidir, aparentemente, con la definición que Arnold había dado del objetivo de la crítica. Pero Pater extrema dicha postulación. Escribe: “el primer paso para ver el objeto tal cual es, es conocer la propia impresión tal cual es, discriminarla, comprenderla distintamente”.¹¹⁵ Con esto, Pater subjetiviza el trabajo del crítico, aunque sigue hablando de observación. El método crítico de Pater tiene su punto de partida en la experiencia de las impresiones suscitadas por un objeto artístico y, en segundo lugar, consiste en la discriminación y análisis de dichas impresiones. Para realizar este trabajo, no es en absoluto necesario que el crítico maneje la cuestión abstracta de qué es la belleza, ni que indague en la exacta relación de la obra con la verdad o la experiencia, como lo exige Ruskin. Para Pater, son éstas preguntas metafísicas que no sirven de nada, ya que la impresión es sensual, no mental, como lo es la de la teoría de la imaginación ruskiniana. El crítico estético atiende sus objetos de estudio – obras de arte, formas de la naturaleza, vida humana– en tanto poderes o fuerzas que producen sensaciones placenteras, más o menos únicas. Wilde, por su parte, también retoma la postulación de Arnold para afirmar que la finalidad de la crítica es “ver el objeto

¹¹⁴Richard Ellmann, “The critic as artist as Wilde”, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde* Edited by Richard Ellmann, The University of Chicago Press, 1982, p. 93.

¹¹⁵ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Edited with an Introduction by Adam Philips, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986, p. XXIX.

tal cual no es". Wilde busca liberar al crítico de la subordinación en la que se encuentra respecto del objeto de la crítica, y otorgarle mayor espacio en la producción literaria. Según Wilde, el crítico debe profundizar el misterio de la obra de arte, no revelarlo.

Pero esta serie no podría comprenderse acabadamente sin Ruskin por dos motivos de fuerza. El primero es que es él quien introduce en la crítica de arte el objeto que hay que ver, en sí mismo, y como concepto, en tanto *ver lo que está allí*. El segundo es que, en 1843, Ruskin ya es consciente de que la función del crítico incide directamente en la producción artística de su época. Si hasta la crítica romántica ruskiniana había prevalecido la idea clasicista de un arte imitativo, es decir, de un arte que copiaba al arte sin crear un nuevo objeto, a partir de los primeros textos de Ruskin lo que se evidencia es el resquebrajamiento de este paradigma. De la imitación de las obras de arte de la antigüedad (clasicismo-arte imitativo) se produce un pasaje a la representación de la naturaleza misma, entendida como un organismo no estático, sino como fuente de experimentación y de placer estético. Es la sensibilidad nueva, concomitante con la industrialización, que encuentra su antídoto para el desencantamiento del mundo en la construcción de una naturaleza redentora.¹¹⁶ Cuando Ruskin analiza el modo de creación del artesano escultor del gótico, dice que hay que ir hacia el follaje, y no partir de él. No sin melancolía, al recordar un fracasado dibujo, exclama: "¡Si tan sólo alguien me hubiera dicho que dibujara lo que realmente había allí!". La primera conclusión general que presenta sobre la facultad teórica es que en nuestras condiciones presentes de existencia, la única fuente de creación —esto es, de belleza— está en las cosas visibles: "No hay otras fuentes de la emoción de la belleza que las que se encuentran en las cosas visibles".¹¹⁷

Son cuatro fases que debemos reconocer, por lo tanto, en la conformación de la figura del crítico en Inglaterra a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve:

- 1) El crítico teóricico: Ruskin.
- 2) El crítico objetivo, que no se involucra, ni establece una comunicación con la naturaleza ni con los asuntos divinos: Arnold.
- 3) El crítico estético, que otorga supremacía a las impresiones sensoriales: Pater.

¹¹⁶ Philippe Descola, *op. cit.*, pp. 87-89.

¹¹⁷ John Ruskin, *Modern Painters II*, Part III "Of Ideas of Beauty", Section I "Of the Theoretic Faculty", Chapter XV "General Conclusions respecting the Theoretic Faculty", p. 143.

- 4) El crítico artista, cuya producción, liberada de toda función mimética y de expectativa de utilidad, es la más próxima a la contemplación teórica y tiene el rango de obra de arte: Wilde.

5. De críticos y artistas

“J. M. W. Turner es el único hombre en haber dado una transcripción entera de todo el sistema de la naturaleza, y es, desde este punto de vista, el único paisajista perfecto que el mundo haya visto jamás”.¹¹⁸

Ésta es la conclusión a la que llega Ruskin en el primer volumen de *Modern Painters*, de 1843, dedicado a los paisajistas de Inglaterra y especialmente a la defensa de las obras de Turner, severamente juzgadas entonces por la crítica. El libro se cierra sobre el mismo asunto con el que se abre, esto es, la función de los actores que participan en la formación del gusto: el artista, el público, el crítico y la prensa.

Tan pronto como en 1843, Ruskin deja asentados los principios que lo guiarán en su trabajo como crítico:

- 1) Turner es el más grande paisajista de Inglaterra y de todos los tiempos.
- 2) La crítica es cambiante y sus impresiones son vagas. Puede, sin embargo, desempeñar un papel fundamental en la formación del buen gusto del público y, en consecuencia, en el progreso del arte.
- 3) Los críticos no deben referirse en permanencia al arte consagrado por la opinión pública y la Academia para valorar el arte nuevo. La incapacidad de la crítica consiste básicamente en que no puede apreciar de manera favorable el arte moderno si éste no manifiesta tener como referencia a pintores reconocidos por el gusto del público. El hecho de que sus nombres resuenen de manera permanente es la prueba de que la crítica moderna sólo es capaz de reconocer habilidades técnicas, prácticas, pero no lo verdadero que puede haber en una obra de arte contemporánea. Así, el

¹¹⁸ John Ruskin, “Conclusion. Modern Art and Modern Criticism”, Section VI, Chapter III, Part II “Of Truth”, en *Modern Painters I*, Londres: George Allen, 1904, p. 441. La conclusión completa abarca las páginas 438-453.

gusto del público y la pintura de los jóvenes pintores que buscan satisfacerlo se ven llevados a refugiarse en principios convencionales. La crítica, pues, conduce la producción artística y el mercado del arte por el camino de la falsedad. De este modo no hace más que forzar a los pintores a realizar imitaciones malas y a impedirles hallar una forma de arte genuina.

- 4) El gusto inglés está viciado.
- 5) La prensa, como medio de expresión de los críticos, es completamente responsable de la decadencia del arte y del rebajamiento del gusto. Sin embargo, en tanto y en cuanto es el medio en el que se expresan los críticos, debe comenzar a regular su actividad de guía del gusto. Ésta sería su mayor contribución en el desarrollo y progreso del arte moderno. Su tarea no es decirnos quién es nuestro mejor pintor, sino decirnos si estamos haciendo que nuestro pintor nos dé lo mejor de sí.
- 6) La tendencia de la pintura de la actualidad es su brillo excesivo, la rapidez de su ejecución y la tendencia a dejar la obra con un efecto de inconclusión, lo cual habla de descuido, desprolijidad y carencia de sensibilidad perceptiva del artista.
- 7) El mercado del arte privilegia la cantidad a la calidad. Cualquier galerista prefiere vender a bajo precio una docena de cuadros sin acabar, antes que vender a un valor elevado un solo cuadro que haya demandado un año de trabajo. La causa de esto es, entre otras, el hecho de que nadie pagaría lo que vale un año entero consagrado al trabajo.
- 8) Así, se ha creado un mecanismo en el mercado del arte al que el artista debe ceder si no quiere morir de hambre.
- 9) Al permitir esto, los artistas no sólo se perjudican a sí mismos por privarse de los beneficios de estudio y práctica que cada cuadro debería brindarles, sino que están contribuyendo a la decadencia del refinamiento del gusto. Cuando ofrecen lo que se les pide, esto es, obras de factura rápida y desprolija, “están destruyendo el refinamiento general del público y vuelven para sí mismos imposible el encontrar un mercado para obras más cuidadas”.¹¹⁹
- 10) Ninguna obra debería dejar el atril si aún puede ser perfeccionada.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 446.

- 11) El artista joven debe atenerse a imitar fielmente la naturaleza. No debe permitírsele brillantez en la ejecución ni esfuerzos de invención.

Si cotejamos los juicios de Ruskin acerca de las obras expuestas en la Grosvenor Gallery con estos principios, observaremos la coherencia que mantuvo su pensamiento crítico durante al menos treinta y cuatro años. En 1843, señala que “uno de los síntomas más mórbidos del gusto general de la actualidad es la gran predilección por las obras inconclusas”, dado que lo que se valora por encima de todo es la “brillantez y la rapidez de la ejecución”.¹²⁰ La terminación del cuadro es un elemento al que Ruskin presta especial atención en toda su obra crítica. El aforismo 24 de *The Seven Lamps of Architecture* (1849), en el capítulo “The Lamp of Life”, está dedicado a este aspecto. Según lo resume el propio Ruskin, “La terminación perfecta caracteriza tanto a la mejor arquitectura como a la mejor pintura”.

Ahora bien, como ya hemos visto en sus reflexiones sobre Burne-Jones y su escuela, la terminación puede no ser perfecta. Hay un tipo de acabado no perfecto, negligencia o ligereza que se le permite a determinada clase de artistas. El aforismo 24 introduce esta suerte de excepción: “así como la terminación perfecta pertenece al arte perfeccionado, una terminación progresiva pertenece al arte progresivo”. Ruskin sabe que tiene que ofrecer explicaciones a esto, ya que “aún en mi admisión del acabado absoluto en el lugar correcto, como atributo de la escuela perfeccionada, debo reservarme el derecho de responder a mi modo dos preguntas muy importantes: ¿qué es terminación? ¿Y cuál es su lugar correcto?” O sea que hay un arte progresivo que se caracteriza por su aspecto inacabado o por su terminación también progresiva. Esta concesión es hecha en favor de la arquitectura “novelesca y grotesca” del gótico, porque en su imperfección, o acabado progresivo, se observa la huella del trabajo manual ejecutado por el artesano. De ahí que en esta admisión que Ruskin realiza en principio a propósito de la arquitectura se fusionen la figura del artista y la del trabajador manual y pueda aplicarse también a la pintura.¹²¹ Esta salvedad es la que habrá de operar en su valoración del arte prerrafaelista.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 444.

¹²¹ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, Dover Publications Inc., 1989. Las citas que damos se encuentran en las páginas 154 y 155 de esta edición.

En la medida en que el artista ha dado lo mejor de sí, ha consagrado a su obra el tiempo que ésta necesitaba, bajo el influjo de la fuerza imaginativa, la terminación imperfecta de su lienzo pasará a ser un elemento constitutivo de ésta, valorable positivamente, pues no atenta contra la manifestación de las ideas o de la concepción del pintor.

Cuando Ruskin objeta a Sir Coutts Lindsay la exposición seriada de la obra de cada pintor, lo hace en virtud del principio según el cual el artista no debe repetirse a sí mismo, ya que “toda repetición es degradación del arte, lo reduce de trabajo intelectual a trabajo manual”. Ruskin, ferviente defensor del arte manual y de la artesanía, no está dispuesto a reconocer el origen común de arte y *téchne*. Por lo demás, el efecto de esta modalidad de exhibición es el de destacar la figura del artista mismo por encima de su obra, algo por completo inadmisibile para Ruskin: “Todos los copistas son desdeñables, pero el copista de sí mismo lo es en el más alto grado, pues cuenta con el peor original”.¹²² El artista no es de ningún modo más importante que su obra. Hay algo por encima de él a lo que debe prestarle atención: la naturaleza, la verdad, la creación divina, es decir, los aspectos morales del arte. El sistema del arte ruskiniano no admite la recursividad, que será la matriz del esteticismo.

De estas reflexiones críticas, que Ruskin ha intentado sistematizar en 1843 y 1849, se desprenden claramente las razones que lo motivaron a menospreciar la obra de Whistler en 1877. Como hemos visto, en *Modern Painters I*, Ruskin deplora las condiciones de trabajo de los pintores:

a algunos artistas se les permite, y a otros se les exige, confinarse en una manera de trabajar que destruye totalmente sus poderes, y poner sus energías no en concentrar la mayor cantidad de pensamiento en el menor espacio posible de lienzo, sino en producir la mayor cantidad posible de brillo y de hojarasca en el más breve tiempo posible. Para el perezoso y embaucador en arte, ningún sistema puede ser más ventajoso; pero para el hombre que realmente desea hacer algo por lo que valga la pena haber vivido, para el hombre industrioso, enérgico o de sentimiento, creemos que es causa del más amargo desaliento. Si al trabajar sobre un tema dilecto o una idea amada, llegara a verse inducido a concentrar sus poderes en su grado más alto, y a pasar con su pintura todo el tiempo que considere necesario para su perfección, no será capaz de obtener un precio tan elevado por el desvelo de doce meses como

¹²² *Modern Painters I*, op. cit., p.451.

el que podría haber obtenido por media docena de bocetos de medio día de trabajo cada uno, y es forzado ya a ceder a este mecanismo, ya a morir de hambre.¹²³

Encontramos en este pasaje los argumentos de fuerza que conducen a Ruskin a maltratar a Whistler en dos ocasiones: a) el artista debe concentrarse en la realización de una sola obra y dedicarle a ésta el tiempo que sea necesario para su acabado perfecto; b) de este hecho se deriva que el pintor que no consagre el tiempo necesario a su obra es considerado un “embaucador”; c) por último, como en el actual mercado del arte se prefiere comprar en cantidad y a bajo precio, el artista que respete la situación ideal de trabajo está condenado a morir de hambre. Ruskin vislumbra tempranamente el modo en que la producción seriada y las relaciones de intercambio inciden en la creación artística, transformando la obra de arte en mercancía hasta su vulgarización.

En la primera apreciación que Ruskin ofrece de Whistler, es cuestión de un “cuadro malogrado” que “había llevado un cuarto de hora garabatear”. Esto, de acuerdo con los principios que hemos expuesto, “no puede pretender llamarse pintura”. Y a continuación, por medio de una suerte de parataxis, propia de su retórica romántica, remata: “El precio que pedían por esto era ciento cincuenta guineas”.¹²⁴ Las objeciones están relacionadas con el tiempo dedicado al trabajo, la pretensión de ser lo que no se es, y el precio desproporcionado respecto de la dedicación del pintor a su obra. En suma, tres grandes rasgos de sentido: tiempo de trabajo, autenticidad, valor en el mercado.

El segundo comentario guarda una gran semejanza con éste en su construcción y su retórica. Su armazón reposa sobre los tres rasgos señalados. Aquí nombra al autor del cuadro, que había permanecido anónimo en la primera ocasión, y lo sitúa dentro del colectivo “escuelas modernas”, del que Whistler es representante, al igual que Burne-Jones, pero en una vertiente moral y estéticamente degradada. En este caso, es tan poco el tiempo que el artista dedicó a su obra, que directamente arroja la pintura al rostro del espectador, por la escandalosa cifra de doscientas guineas, cincuenta más que el otro cuadro, aquél “que proclamaba ser una “armonía en rosa y blanco” (o un sinsentido por el estilo)”. Las imperfecciones de Whistler no sólo carecen de poder imaginativo sino que son voluntarias; en sus obras, “la grosera arrogancia del artista casi llega a la impostura deliberada”.

¹²³ *Ibid.*, p.445

¹²⁴ En Linda Merrill, *op. cit.*. Véase nota 8.

Ruskin se había tomado la molestia de averiguar el precio de la tela, que en las galerías londinenses el comprador podía consultar en un registro. En el juicio, la defensa le preguntó a Whistler cuánto tiempo le había llevado pintar ese cuadro, como si la respuesta pudiera modificar en algún sentido la situación judicial de su cliente.¹²⁵ Así se supo que *Nocturne in Black and Gold: The Fallen Rocket* fue compuesto en apenas dos días, no obstante lo cual Whistler alegó que pedía doscientas guineas no por un cuadro en particular, sino por la experiencia de toda una vida.

6. Un grado de separación

“Si Ruskin hubiera visto las *Sinfonías* de Whistler en la década de 1860, habría apreciado sus intenciones por razones similares a las que lo atrajeron al arte de Burne-Jones”, arriesga Robin Spencer.¹²⁶ La clave de esta hipótesis contrafáctica reside en Swinburne, pionero en Inglaterra de la moral estética del arte por el arte, que publica, en 1866, *Poems and Ballads*, inspirados en los versos de Charles Baudelaire. Asimismo, Spencer señala la coincidencia en el tiempo del comienzo de la serie de las *Sinfonías* de Whistler, con su abandono de los principios realistas de la pintura de Gustave Courbet, su rechazo por la “moralización explícita de gran parte del arte victoriano”, y su amistad con Swinburne.

Entendemos que Spencer busca destacar que sólo un grado de separación alejaba a Whistler de Ruskin pues, en aquellos años, el crítico inglés manifestaba una “inflexión”

¹²⁵ David Craven analiza el enfrentamiento Ruskin-Whistler como un “caso contra el arte capitalista”: “la posición de Ruskin no era intempestiva, sino muy consistente en relación con sus reflexiones sobre arte y economía”. Craven señala en los escritos de Ruskin “dos definiciones completamente divergentes de la palabra *terminación*.” En un sentido, “la usaba para referirse a la terminación técnica, esto es, al grado de linealidad en un cuadro. Aquí es donde encontraba en falta a los Prerrafaelistas, porque eran excesivamente cuidadosos en los detalles”. En el otro sentido, “la usaba para referirse a la terminación conceptual, es decir, a la cantidad de asociaciones intelectuales que supone un cuadro. Aquí encontraba a Whistler deficiente”. Véase “Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art”, *Art Journal*, Vol.37, No.2, (Winter 1977-1978), pp.139-143. <http://www.jstor.org/stable/776183>. El segundo significado es el que aparece en los comentarios de *Fors Clavigera* sobre Burne-Jones en los términos de “captar” concepciones, bajo el dominio de la fuerza imaginativa; se trata pues, de acuerdo con Craven, de una terminación en el sentido intelectual, y no técnico. Nosotros sostenemos aquí que Ruskin juzgaba deficiente el acabado de las obras de Whistler en todos los sentidos del término, y no solamente en el segundo.

¹²⁶ En “Whistler, Swinburne and art for art’s sake”, *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Elizabeth Prettejohn (ed.), Manchester University Press, 1999, pp.59-89.

hacia la concepción de Swinburne del arte por el arte, quien era admirador, a su vez, de la pintura de Burne-Jones. El 11 de agosto de 1865, Swinburne le envió a Ruskin una carta invitándolo a visitar junto con Burne-Jones el estudio de Whistler, “cuyo deseo de encontrarse con usted cara a cara debe de surgir simplemente del conocimiento y del aprecio de su obra”. Un poema acompañaba la carta, “Before the mirror”, que Ruskin conocía y admiraba, y que eran una suerte de *pendant* del cuadro de Whistler *The Little White Girl*.¹²⁷ El poeta llegó incluso a recomendarle a Ruskin el arte de Whistler como superior al de sus versos. La visita de Ruskin al taller del pintor jamás se concretó y el grado de separación siguió siendo exactamente eso, un grado de separación.

Antes que cultivar amigos improbables y a medida que su susceptibilidad hacia la crítica que recibía en Inglaterra iba en aumento, Whistler optó por dedicarse al sutil arte de hacerse enemigos. Durante el juicio, si bien Swinburne conservó la neutralidad, Whistler tomó prestado de él, para defender su obra, “los mismos términos formalistas” que había usado para Baudelaire en 1862, al hacer de “la calidad formal de una obra su justificación, el propio centro de atención tanto para el poeta como para el crítico”. Swinburne, finalmente, acabó manifestándose a favor de la crítica de Ruskin y la pintura de Burne-Jones, y su amistad con Whistler se rompió definitivamente cuando se negó a escribir un comentario sobre “Ten O’Clock”, en 1888. Es el año en que Whistler finalmente abandona el Londres esteticista por el París simbolista, donde será recibido como hijo pródigo. Es también cuando publica *The Gentle Art of Making Enemies*, volumen integrado por textos de todo género, desde el panfleto de 1879 hasta la transcripción de la conferencia, en los cuales Whistler despliega a voluntad su idea del arte, de la relación de éste con la naturaleza, y consagra pasajes enteros a la función del artista y, por supuesto, a la del crítico. El *crítico* es siempre John Ruskin y sus seguidores. En el panfleto, sostiene Whistler, el único que puede hablar de cuadros es el pintor, y no existe educación por la observación que convierta a quienquiera que sea en pintor:

una vida pasada entre cuadros no lo convierte a uno en pintor – hasta el mismo guarda de la National Gallery podría afirmarlo. Sería como sostener que quien vive en una biblioteca debe morir poeta. No permitamos al señor Ruskin vanagloriarse

¹²⁷ Cuadro que, a su vez, cuando Whistler acabara por bautizarlo *Symphony in White, N° 1: The Little White Girl*, sería el *pendant* del poema de *Émaux et Camées* de Théophile Gautier, “Symphonie en blanc majeur”, publicado en 1852.

de que una mayor educación marca la diferencia entre él y el guarda cuando ambos están observando en la galería.¹²⁸

Whistler quisiera deshacerse de los críticos y modificar los límites territoriales del campo artístico. Para ello, en “Ten O’Clock”, se presenta ante el público en carácter de “predicador”, parodiando la figura del crítico, es decir, de Ruskin. El crítico convierte todo en literatura; considera el cuadro desde un punto de vista literario, y en sus ensayos habla de éste como si se tratara de una novela, de una historia, o de una anécdota. El resultado de este procedimiento es que, así las cosas, “mientras prosigue con su traducción del lienzo a la hoja, la obra se vuelve suya”.¹²⁹ Whistler denuncia, pues, la apropiación que el crítico hace del trabajo del pintor. Entretanto, “la poesía *del pintor* casi se ha perdido para él”.¹³⁰ El “Sabio de las Universidades es versado en muchas cosas, y con gran experiencia en todo, salvo en su tema”.¹³¹ Es persuasivo para probar nada. Ha confundido el arte con la educación.¹³² Swinburne ya había denunciado, en su comentario sobre *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, el aspecto didáctico que se atribuía al arte.¹³³

El enfrentamiento entre Ruskin y Whistler señala la crisis que atraviesa la idea romántica de que el arte, en tanto actividad humana, debe enseñar al hombre a contemplar

¹²⁸ La película *Bean: The Ultimate Disaster Movie*, estrenada en 1997, ofrece un planteo cómico de este problema poniendo en escena la hipótesis de Whistler. Mr. Bean, guarda de la National Gallery de Londres, es considerado el peor empleado en la historia de la institución. Para apartarlo de sus funciones, le asignan la misión de acompañar a una galería en California el célebre *Arrangement in Grey and Black: The Artist's Mother* en condición de especialista en pintura y en la obra de Whistler. Una vez colgado el cuadro en su nuevo sitio, Mr. Bean se acerca a él para mirarlo detalladamente, pero un cosquilleo en la nariz lo hace estornudar sin darle tiempo de cubrirse la boca. Para limpiar la salpicadura del cuadro, saca un pañuelo de su bolsillo sin advertir que tiene un manchón de tinta. Cuando se da cuenta, el rostro de la madre retratada ya se ha convertido en un borrón. Durante la noche ingresa en la galería, lleva la tela al área de restauración, donde no se le ocurre mejor idea que limpiar el manchón con thinner. El rostro desaparece por completo. Luego reemplaza el lienzo original por una reproducción. Durante la ceremonia en la que se devela la obra, Mr. Bean realiza una penosa alocución, cuando se supone que es doctor en artes. Los asistentes se miran entre sí, estupefactos. Ninguno, sin embargo, se dio cuenta de que lo que cuelga de la pared no es el original de Whistler sino un póster. Finalmente, Mr. Bean garabatea con una birome el rostro de la madre y cuelga el cuadro en su dormitorio. La lógica de los hechos acaba dándole la razón a Whistler, aun al precio del sacrificio de su obra más famosa en Estados Unidos.

¹²⁹ “Ten O’Clock”, p.147, en James Abbot McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, with an Introduction by Alfred Werner, New York: Dover Publications, 1967.

¹³⁰ *Ibid.*, p.147.

¹³¹ *Ibid.*, p.149.

¹³² *Ibid.*, p.150.

¹³³ Se trata de un artículo publicado en *The Spectator*, el 6 de septiembre de 1862: “la masa de lectores parece creer en realidad que un poema es lo mejor para contener una lección moral o para volver tangible y material una buena obra de arte”. Puede consultarse el texto completo en http://www.unidue.de/lyriktheorie/scans/1862_swinburne.pdf.

lo bello de la naturaleza para situarlo en el centro de su condición de criatura divina. Lo cierto es que ambos disienten en los términos a pesar de coincidir plenamente al advertir que están asistiendo a un cambio en el paradigma estético de la naturaleza, cambio que acarrea un reacomodamiento de la idea de lo bello. Whistler, por su parte, ha optado por llamar a la nueva situación del entorno urbano del artista “fealdad”. De acuerdo con la reseña de Wilde,

Mr. Whistler fue implacable, y con una espontaneidad encantadora, y mucha gracia en sus modales, le explicó al público que lo único que debía cultivar era la fealdad, y que en su estupidez permanente residían todas las esperanzas del arte en el futuro.¹³⁴

El pintor señala, no sin espanto, que el arte lo ha invadido todo. Damos aquí de lleno con el problema de su banalización: “¡El arte anda por la calle!”¹³⁵ Se convirtió en un personaje urbano más, al que los transeúntes saludan amistosamente con una palmada en la barbilla. El arte es ahora un tema común para la mesa del té. Whistler se alza contra la estetización de los enseres de la vida cotidiana, de la decoración, del amueblamiento y de la vestimenta. El arte emancipado se replica y, en vez de ganar en abstracción, aparece multiplicado de manera inquietante en el mundo de objetos. El pintor se siente amenazado, ya que la invasión del arte lo desplaza del centro de la escena. No existe una verdadera necesidad de que nuestro entorno material sea embellecido, pues ésta es tarea del pintor: embellecer lo feo, hallar lo bello en lo feo. El entorno en el cual se desarrolla la vida cotidiana podría seguir siendo tan feo como siempre, porque es el pintor quien va a convertirlo en algo bello, como Rembrandt, que “vio la grandeza pintoresca y la noble dignidad en el barrio judío de Amsterdam, sin lamentar que sus habitantes no fueran griegos”.¹³⁶

En cuanto a la naturaleza, nada cabe esperar de ella:

La Naturaleza contiene los elementos, en color y forma, de todos los cuadros, así como el teclado contiene las notas de toda música. [...] Decirle al pintor que la

¹³⁴ *Op. cit.*, p.14.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.135.

¹³⁶ *Ibid.*, p.136.

Naturaleza debe ser tomada tal cual es, es decirle al pianista que puede sentarse encima del piano.¹³⁷

Se ha adoptado como universalmente verdadera la afirmación de que la naturaleza nunca se equivoca, lo cual, según Whistler, desde el punto de vista artístico, es por completo falso. Es tal el modo en que se ha inculcado en la educación la idea, devenida casi una creencia religiosa, de que la naturaleza forma parte de nuestro ser moral, que estas aseveraciones pueden parecer blasfemas. “Con todo –prosigue Whistler– la Naturaleza excepcionalmente logra producir una pintura”. A esta incapacidad debemos agregar el hecho de que aquello que llamamos “naturaleza” se ha vuelto casi inasequible en la ciudad moderna. La naturaleza le revela sus secretos al artista cuando cae la noche y éste se encuentra solo en la ciudad. Así se produce “aquella cosa maravillosa llamada obra maestra, que supera en perfección todo lo que se había convenido en llamar Naturaleza”.¹³⁸ La superioridad del arte respecto de la naturaleza queda así enunciada y, por lo mismo, la naturaleza en tanto construcción social, denunciada.

Quienes predicán la belleza del entorno no son más que falsos profetas. Aquí, Whistler no se refiere a Ruskin, pues por motivos distintos éste es un punto de coincidencia entre ambos, sino que es un comentario disparado contra los esteticistas. Lo sabemos porque Wilde, en su reseña, se da por aludido y responde al ataque. Esto no significa, sin embargo, que Whistler promulgue la moralización del arte: “Se confunde la belleza con la virtud”, se queja. “Hemos llegado al punto de oír hablar de la pintura que eleva, y de la tarea del pintor, del cuadro que está lleno de ideas, y del panel que simplemente decora”.¹³⁹ Whistler alerta a su público: “La voz del esteta se oye en el campo, y la catástrofe se nos viene encima”.¹⁴⁰

Más que un tarro de pintura, lo que se arrojan unos a otros a la cara es el mote de “esteta”. Debemos reconsiderar lo que está en juego en el campo de arte respecto de la delimitación de las fronteras de la función del crítico y los conceptos de “esteta” y de “esteticismo” en relación con el valor de la función del “artista”. Tanto o más que el crítico, el esteta se ha convertido en un personaje sumamente molesto y difícil de clasificar. Como

¹³⁷ *Ibid.*, p.143.

¹³⁸ *Ibid.*, p.146.

¹³⁹ *Ibid.*, p.137 y p.138 respectivamente.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.152.

un mueble viejo, es cambiado de lugar, puesto en uno y otro lado, sin que nadie se atreva a aceptar semejante herencia ni a deshacerse definitivamente de ella. Según William Gaunt, lo que se pone sobre el tapete durante el juicio Ruskin-Whistler es la causa del arte por el arte.¹⁴¹ Es necesario plantear una restricción a esta afirmación: Whistler es un esteticista *malgré lui*. Rechaza la pintura educativa, que eleva la condición humana y transmite pensamientos, tanto como la estetización a ultranza del entorno material que degrada el arte a lo meramente decorativo, o que hace pasar por arte lo que no lo es, como la vestimenta, por ejemplo. Deplora tanto una postura como la otra. A sus ojos, lo que está en juego en el campo del arte respecto de la distribución de las funciones del crítico –el predicador– y el artista –el esteta– es la separación de las esferas ética y estética que favorece el dominio de cualquiera de ellas sobre la otra. Vida y arte pueden convivir sin pisarse los pies. En la naturaleza están todos los colores, pero quien va a disponerlos de un cierto modo, a arreglarlos en una obra de arte, es el pintor. Éste, sin arrogarse atributos que no le corresponden, busca abrirse paso entre el crítico y el artista, con el fin de obtener su derecho de ciudadanía en el campo del arte. El crítico y el artista son figuras solidarias, que se encuentran fuertemente imbricadas. Wilde llega al extremo de fundirlas en una sola, el crítico artista, y brinda como ejemplo de este tipo de figura el caso de Ruskin:

La crítica, en su forma elevada, es esencialmente subjetiva [...]. ¿A quién le preocupa saber si las opiniones de Ruskin sobre Turner son justas o no? ¿Qué importa? Esa prosa recia y majestuosa, tan apasionada y ardiente, tan noble, tan elocuente, tan rica en su sabia armonía, tan segura y tan infalible en sus mejores momentos, en la elección sutil de la palabra y del epíteto, es una obra de arte tan grande, por lo menos, como esas maravillosas puestas de sol que palidecen o se deshacen en polvo sobre sus lienzos podridos de la National Gallery [...].¹⁴²

Ya separados, ya fusionados, el predicador y el esteta acaparan el espacio total del campo oscurecido por la “bruma del diletantismo” dentro del cual Whistler quiere ver claramente y hacerse un lugar como mero pintor: ni crítico, ni artista.

¹⁴¹ “Butterfly in the box”, en *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1946, p.85.

¹⁴² “El crítico artista”, en Oscar Wilde, *Ensayos y diálogos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Hyspamérica, 1985, p.46. Frank Miller Turner sostiene que “Ruskin esparció las semillas de la subjetividad extrema del esteticismo victoriano” y que su “esteticismo subjetivo” fue el más difícil de asimilar para los victorianos. Véase *Contesting cultural authority: essays in Victorian intellectual life*, Cambridge University Press, 1993, p.72.

Contra todas las evidencias de la invasión del arte en la ciudad, Ruskin no parece dispuesto a sacrificar en su pensamiento estético lo que considera desde siempre la fuente por excelencia de lo bello, esto es, la naturaleza. De ahí que se detenga en el análisis de las condiciones de la naturaleza en la ciudad y a reflexionar acerca de cómo el habitante de las grandes urbes perdió por completo el contacto con la naturaleza en detrimento de su capacidad de apreciar las obras de arte. Veamos el siguiente pasaje de su crítica literaria:

La monotonía de la vida en las calles centrales de cualquier gran ciudad moderna, y especialmente en las de Londres, donde la emoción que se supone que los hombres obtienen de la visión de la naturaleza, o del sentido del arte, está vedada para siempre, deja que el intenso anhelo del corazón por un sincero, aunque cambiante, interés se nutra de una sola fuente. Bajo condiciones naturales el grado de excitación mental necesario para la salud física es provisto por el curso de las estaciones, y las variadas técnicas y fortunas de la agricultura.¹⁴³

La excitación que procura la visión de la naturaleza y de las obras de arte es físicamente sana, pues está regulada por el curso cíclico de las estaciones, por el tiempo de la siembra y la cosecha. Ruskin contrasta esta vida

con la de las calles donde el verano y el invierno son simples alternancias de calor y frío; donde la nieve jamás cae blanca, ni la luz del sol, clara; donde el suelo es sólo un pavimento, y el cielo nada más que el techo de cristal de un pasaje; donde el poder máximo de la lluvia es repiquetear contra las goteras, y la más maravillosa magia de la primavera, transformar el lodo en polvo.¹⁴⁴

La rutina conduce a los habitantes de la ciudad a una creciente demanda de excitación cuya fuente es una ficción “que varía de modo según su fantasía y define por su sordidez los horrores de la muerte”.¹⁴⁵ El ejemplo por excelencia de esta clase de ficción es la de Dickens, que en una sola novela, *Casa desolada*, ofrece nueve muertes, bajo diversas “variedades de método”. Ruskin se ocupa de declarar que no es la cantidad de muertes “lo que marca el peculiar tono de la novela moderna”, sino

¹⁴³ Harold Bloom (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, Gloucester: P. Smith, 1969, p.358.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.359.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.360.

el hecho de que todas estas muertes, salvo una, afectan a personas inofensivas, y son grotescamente violentas o miserables, pretendiendo ilustrar de este modo que el destino asignado a la gran mayoría de nuestra población es morir como ratas.¹⁴⁶

La moral del arte ruskiniano busca sustraer al hombre del entorno degradado que supone la vida en la gran urbe. Pero el humo de las usinas se confunde con las nubes grises que cubren paulatinamente el cielo, movidas por un viento calamitoso. La naturaleza está siendo alterada por el desarrollo industrial. La luz diáfana, los crepúsculos ardientes y el cielo azul se encuentran opacados por un velo tenue. Ruskin ve exactamente lo mismo que Whistler en la ciudad de Londres, pero no puede entrecerrar los ojos para encontrar la belleza en la fealdad. Antes que realizar este ejercicio perceptivo, prefiere volcarse al proyecto del museo de la utópica Guild of St. George. Soluciones, ambas, pintorescas por igual.

7. *The Crystal Palace*

El sol arde, el viento sopla del este, el cielo está libre de nubes, y sin embargo, todo es de metal. Las ventanas del Palacio de Cristal se ven desde todos los puntos de Londres. El veraneante se regocija en tal glorioso día; el pintor se aparta para cerrar los ojos.

Qué poco se entiende esto, y con cuánto esmero se acepta como sublime lo casual en la Naturaleza, puede deducirse de la ilimitada admiración diariamente producida por un muy bobo atardecer.

La dignidad de la montaña cubierta de nieve ya no se distingue, pues la alegría del turista es reconocer al viajero en la cima. El deseo de ver por ver es, con la masa, el único en satisfacerse, de ahí el deleite por el detalle.¹⁴⁷

Es éste acaso el único momento de su conferencia en el que Whistler no se ríe de nada ni de nadie. Al igual que Ruskin, señala la pérdida de una experiencia de la naturaleza *de primera mano* en la ciudad. No se puede seguir contemplando un atardecer en Londres, o las orillas del Támesis, al modo de los turistas, *como si* nada hubiera ocurrido en el desarrollo de la civilización humana de las últimas décadas. Si en algo coinciden crítico y pintor, aunque con tonos distintos, es en convertir en símbolo de esto al *Crystal Palace*, construido en Londres, en 1851, por el jardinero, arquitecto paisajista, e ingeniero del

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.360-361.

¹⁴⁷ Whistler, "Ten O'Clock", *op. cit.*, p.143-144.

Duque de Devonshire, Sir Joseph Paxton, para albergar la primera Exposición Universal, donde el mundo entero se presentó como mercancía disponible a la sed de ver de una caudalosa concurrencia.

Para Whistler, es un hecho irreversible sobre el cual no vale la pena intentar una vuelta, sino asumir como dato. Es la prueba tangible de que no hay arte que se pueda extraer de la naturaleza, porque *ya* no hay naturaleza en tanto se la entendía antes de la revolución industrial y de la expansión de las grandes urbes: ahora todo es de metal, elemento que representa lo natural no como producto de un proceso cíclico espontáneo, un *fruto*, sino como resultado de la intervención y la explotación técnica del hombre, es decir, un derecho de utilización, un *usufructo*. El *ver*, por lo tanto, no puede ser punto de partida para la creación artística. No hay nada allí –en el paisaje urbano– que se dé a la vista del pintor *directamente* bajo una forma artística. El *ver artísticamente* es trabajo del pintor.

Por su parte, Ruskin,

que había declinado, en el último capítulo de *Seven Lamps*, unirse al clamor por el nuevo estilo, no estaba dispuesto a aceptarlo como un real avance artístico, y aprovechó la oportunidad para defender nuevamente los grandes edificios del pasado, los cuales estaban siendo destruidos o descuidados, mientras el público inglés glorificaba su gigantesco invernadero.¹⁴⁸

En 1854, Ruskin publicó un panfleto que “prácticamente sugería el establecimiento de la Sociedad para la preservación de los edificios antiguos, que desde entonces comenzó a funcionar”.¹⁴⁹ En “The Opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art”, refiere el impacto que le causó dicho acontecimiento:

Leí en el diario *Times* la reseña de la inauguración del Palacio de Cristal en Sydenham, mientras subía la colina entre Vevay y Chatel St. Denis, y los pensamientos que me despertó me obsesionaron todo el día mientras mi camino serpenteaba entre las herbosas lomas de Simmenthal. Había un extraño contraste entre la imagen de aquel poderoso palacio, que se alzaba tan alto sobre las colinas en las que había sido construido como para convertirlas en poco menos que el pedestal de su brillante majestuosidad, y esas cabañas en la tierra baja, a medio esconder entre sus cobertizos de bosque, y esparcidas como piedras grises a lo largo de las masas de las lejanas montañas. Aquí, el hombre lidiando con los poderes de la Naturaleza por su existencia; aquí, un pueblo débil alojado entre las rocas con la

¹⁴⁸ Collingwood, *op. cit.*, Chapter VI, “The Edinburgh Letters (1853-1854), pp. 120-121.

¹⁴⁹ *Idem.*

cabra y el conejo, y conservando los mismos pensamientos calmos de generación en generación; allí, una gran multitud triunfando en el esplendor de una inconmensurable habitación, y arrogante por la esperanza de progreso infinito e irresistible poder.¹⁵⁰

En las grandes ciudades modernas, como en la que concibe Baudelaire en su “Sueño parisino”, los materiales de construcción y de ornamentación son producto de la intervención técnica e industrial del hombre. De acuerdo con Jauss, este poema de Baudelaire señala el punto culminante de su visión de una “despotenciación poética de la naturaleza orgánica”.¹⁵¹ Cumbre de la lírica y la estética modernas, “significa una radical inversión de valores de la naturaleza”: 1) renuncia a la idealidad de la naturaleza en su última configuración estética, que es la de la transformación operada por el romanticismo de lo bello en lo sublime; 2) rechazo de la antítesis rousseauiana de la naturaleza y la civilización, de la convicción de que el hombre es bueno por naturaleza y sólo se malea por su sociabilización; 3) renuncia a la correspondencia sentimental y romántica del sujeto y la naturaleza, de la experiencia sensible y suprasensible. Según la interpretación de Jauss, ante el triunfo de la técnica y de las ciencias de la naturaleza se produce en el ámbito de la estética un movimiento que va “de la desvalorización de la naturaleza a la revalorización de lo artificial”.¹⁵² El *homo faber* moderno se sirve de la naturaleza como simple materia; elaborándola supo crearse una segunda naturaleza, que es su propia obra, a la que elevó a la categoría de “arte industrial”. Se vuelve necesario, afirma Jauss, revisar la anticuada relación entre estética y naturaleza. Es la tarea que emprende Baudelaire. La naturaleza ya no es vislumbrada como espacio de la creación. La naturaleza no crea, sino que se reproduce a sí misma. Su acción sólo sirve para su autorreproducción. Por eso, explica Jauss, el poeta moderno no puede ni debe producir su obra ni *según* la naturaleza, ni *como* la naturaleza:

¹⁵⁰ John Ruskin, “The Opening of the Crystal Palace. 1854”, *On the Old Road. Essays by John Ruskin*, Volume 1, parágrafo 253. Puede consultarse en línea: <http://www.gutenberg.org/ebooks/25678>. Publicado por primera vez como “The Opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art”, by John Ruskin, London: Smith, Elder, and Co., 65. Cornhill, 1854. Price One Shilling.

¹⁵¹ Hans Robert Jauss, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1995, p. 119.

¹⁵² *Idem*.

“Sueño parisino” es la visión poética de una naturaleza soñada, liberada del camino de la autorreproducción, de un mundo proyectado según la voluntad del arquitecto poético, una visión tan soberbia como aterradora que se cambia en la angustia ante ‘lo más allá de la naturaleza’, y que por ello, con la última ganancia del poder del yo, pasa la factura de un alto precio, imprevisto.¹⁵³

El poema “alude al sueño de una ciudad dentro de una ciudad”, basado en un principio de la poesía moderna, la paradoja del “ensueño involuntario”. Expresa la voluntad de desterrar al *vegetal irregular*. Pero la naturaleza regresa con la fuerza siniestra de lo reprimido. La caída del éxtasis del sueño poético produce el desencantamiento de la realidad de la gran ciudad. “Sueño parisino” va más allá de la antítesis civilización-naturaleza, porque plantea un tercer componente que es esta segunda naturaleza creada por el *homo faber*: el mundo del progreso industrial. La estética antinaturalista muestra hasta qué punto la euforia por el progreso va a la par de nuevas angustias.¹⁵⁴

Uno de los espacios construidos en el siglo diecinueve que mejor se corresponde con la ensoñación baudelaireana es el invernadero. En este nuevo espacio desplazado de la naturaleza, ciudad de hierro y cristal dentro de la ciudad, que controla técnicamente los productos naturales y culturales, el hombre del siglo diecinueve se propone recrear el cosmos en una ficción de gran despliegue. El ensayo ha durado algunas décadas, contando desde los primeros desarrollos de John Claudius Loudon en 1817, plasmados diez años más tarde en el invernadero de Bretton Hall, y los esfuerzos de Henry Phillips, cuyo aviario en Londres, que servía también para el cultivo de plantas, se construyó en 1831.¹⁵⁵ Su resultado más acabado en magnificencia es el *Crystal Palace*. Acapara todas las miradas. No hay cómo escapar de él. Sus ventanas están hechas tanto para mirar a través de ellas, como para ser miradas. El invernadero es la cristalización —en su sentido literal y figurado— de la fantasía humana, por un lado, del paraíso terrenal, y, por otro lado, de crear un mundo artificial cuyo crecimiento y desarrollo depende por completo del hombre, con todo lo que esto comporta de desafío a la figura de Dios. Con la expansión de las vidrieras montadas sobre una estructura de metal, se alcanza la perfección del trabajo con el vidrio iniciado en el gótico. El invernadero es al hombre del siglo diecinueve lo que la catedral era al de la

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Véase pp. 121-126.

¹⁵⁵ Véase Georg Kohlmaier y Barna von Sartory, *Das Glashaus: ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel-Verlag, 1988, p. 133-134.

Edad Media: una representación táctil de su estar en el mundo y de su relación con la creación.

Para Gottfried Semper, el *Crystal Palace* no es más que “vacío cubierto de vidrio”.¹⁵⁶ Ya en 1849, al visitar la obra de la Biblioteca Sainte-Geneviève de Henri Labrouste, inaugurada también en 1851, había emitido un juicio severo acerca de la arquitectura de hierro: la transparencia es contraria a la monumentalidad, y también a la estética de enmascaramiento de la realidad. La arquitectura de hierro, bautizada por Semper como “estilo ferroviario” [*Eisenbahnstile*], es un terreno infértil porque su ideal es el de la arquitectura invisible.¹⁵⁷ Y arquitectura es sinónimo de arquitectura monumental. Sólo en las construcciones de fines prácticos y utilitarios pueden hallarse exponentes que produzcan una impresión satisfactoria.¹⁵⁸ La bella arquitectura puede y debe utilizar el metal bajo la forma de reja, para cerrar un espacio, o de ornamento, o mostrarlo como elemento de la construcción cuando es el caso en que resulta el más adaptado a tal fin, pero nunca bajo la forma de soportes destinados a sostener una gran masa, es decir, como dominante del tema.¹⁵⁹ El invernadero del *Jardin des Plantes* de París, construido por Henri Charpentier, también dejó a Semper completamente insatisfecho, por su plano mediocre y casi sin forma, en el cual la arquitectura tuvo muy poco que ver. Pero éste no es el único problema que plantea Semper a propósito del uso del “estilo ferroviario” para la construcción de invernaderos: tampoco le gusta “que los recursos naturales de las plantas, fáciles de aplicar, porque siempre causan efecto, se hayan explotado de manera demasiado refinada y artificial”. Y si bien es cierto que ésta es la finalidad de un invernadero, los vestíbulos, los cuadros, los nichos, las cariátides, los grupos de esculturas, y las fuentes, constituyen un error: nada de esto debería estar allí. El arte no puede cooperar en absoluto con la naturaleza artificial. En un invernadero de estas características, se pierde la visión global, ya que una construcción semejante, al estar autonomizada, separada de la casa a la que debería estar ligada, carece de forma, “como en los primeros ensayos de la naturaleza que

¹⁵⁶ Gottfried Semper, *Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics*, with an introduction by Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, 2004, p. 47 y p. 51.

¹⁵⁷ “Dondequiera que se apele a él, suele evocar de manera muy molesta esos fríos espacios de estación que dejan pasar las corrientes de aire e impiden toda atmósfera cálida y solemne”, *ibid.*, p. 89.

¹⁵⁸ Gottfried Semper, “Des jardins d’hiver”, *Du style et de l’architecture. Écrits, 1834-1869*, Traduit de l’allemand par Jacques Soullou, avec la collaboration de Nathalie Neumann, Introduction et notes: Jacques Soullou, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007, p. 90.

¹⁵⁹ *Idem.*

despliega en alto grado algunos órganos vivos, y deja el resto apenas esbozado”.¹⁶⁰ Todo jardín exige una casa, de lo contrario es dominio salvaje domesticado, es decir, un “sinsentido”: “Desde la casa oficiando como hogar, el arte debe irradiar sobre la naturaleza, que a su vez debe actuar sobre el arte con igual fuerza”.¹⁶¹ El oxímoron semperiano “naturaleza artificial” nos da la clave del sentimiento de la naturaleza tal como está volviéndose perceptible a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve.

Ruskin, con todo, en 1854, reconoce el progreso significativo de la construcción de un edificio de las características del *Crystal Palace*:

Por primera vez en la historia del mundo, se forma un museo nacional de interés para toda la nación, a una escala que permite la exhibición de monumentos de arte en imperturbable simetría, y de producciones de la naturaleza en crecimiento ilimitado, bajo los auspicios de la ciencia que difícilmente yerra, y de un poder que difícilmente se agote, situado en el suburbio próximo de una metrópolis desbordante de una población extenuada de trabajo, aunque ávida de conocimiento, donde la contemplación puede ir acompañada de descanso, y la instrucción, de disfrute. Es imposible, repito, estimar la influencia de semejante institución en las mentes de las clases trabajadoras.¹⁶²

Pero estas razones de esperanza vienen acompañadas de otras de desaliento, “que suscitan un grupo de pensamientos melancólicos”.¹⁶³ El primero de ellos es atinente al desarrollo del arte de la arquitectura durante los últimos trescientos años, cuyo

gran resultado, y admirable y largamente esperada conclusión, en el corazón del siglo diecinueve, es suponer que inventamos un nuevo estilo de arquitectura, ¡cuando no hemos sino agrandado un invernadero!¹⁶⁴

A juicio de Ruskin, entonces, este nuevo tipo de construcción no es la realización de ningún cambio cualitativo en la arquitectura, sino meramente cuantitativo; no se ha creado algo nuevo, sino que se han aumentado las proporciones de una tipología arquitectónica ya existente: “En fin, a esto se redujo nuestro orgullo dórico y palladiano”.¹⁶⁵ La “ingenuidad mecánica”, mencionada en el discurso de inauguración, no es la esencia de la pintura ni de

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, párrafo 254.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, párrafo 255.

¹⁶⁵ *Ibid.*, párrafo 256.

la arquitectura, de la poesía, es decir, del arte, observa Ruskin, sin contar que tampoco el tamaño portentoso de la construcción implica nobleza en el diseño. Es la misma ingenuidad que se requiere para la construcción de un puente tubular, con el que podríamos atravesar el Canal de Bristol, “y así y todo no poseer un Milton, o un Miguel Ángel”. Aquí Ruskin pasa al segundo grupo de melancólicas reflexiones:

Bueno, se puede responder que necesitamos nuestros puentes y experimentamos placer en nuestros palacios; pero no queremos Miltons, ni Miguel Ángeles. De verdad, así parece ser, pues en el año en que se construyó el primer Palacio de Cristal, murió entre nosotros un hombre cuyo nombre, después de una y otra generación, permanecerá entre los grandes de todos los tiempos. Al morir, legó a la nación la totalidad de sus más valiosas obras; y durante estos tres años, mientras construíamos el colosal receptáculo de vaciados y de copias de arte de otras naciones, las obras de nuestro mayor pintor fueron abandonadas en una pieza oscura cerca de Cavendish Square, bajo la custodia de un anciano sirviente. Es bastante natural. Pero también memorable.¹⁶⁶

El pintor cuyos cuadros languidecen arrumbados mientras se erige el *Crystal Palace* es Turner. Y cuando Europa es celebrada por el invento de un nuevo estilo en arquitectura,

porque se han cubierto de vidrio catorce acres de terreno, los mayores ejemplos que existen de la verdadera y noble arquitectura cristiana están siendo resueltamente destruidos, y destruidos por los efectos del mismo interés que ha sido provocado por ellos.¹⁶⁷

Los más importantes y antiguos edificios están siendo destruidos a manos de las políticas de restauración que asolan Europa. Estas reparaciones –sostiene Ruskin– “son más fatales a los monumentos, que se supone que deben preservar, que el fuego, la guerra, o la revolución”.¹⁶⁸

Doce años más tarde, en *The Ethics of Dust*, conjunto de clases impartidas en una escuela de niñas sobre las leyes de cristalización y la belleza de las formas inorgánicas, Ruskin, a propósito de la pregunta de una de sus alumnas, manifiesta nuevamente su desagrado por la obra de Paxton, así como también por el destino que se le ha dado. El Conferencista explica cómo el “pequeño Phtah”, en cuya figura hace encarnar tanto a los

¹⁶⁶ *Ibid.*, párrafo 257 (Completo).

¹⁶⁷ *Ibid.* Parágrafo 258.

¹⁶⁸ *Ibid.*, párrafo 260.

arquitectos del “nuevo estilo”, como a los utilitaristas y a los filisteos, logra trastocar lo alto y lo grandioso en bajo y pequeño, ya que, al no tener ojos, sólo puede verse a sí mismo y hacer las cosas a su imagen y semejanza.¹⁶⁹ Su poder se ha desarrollado en los tiempos modernos de un modo que ningún griego ni egipcio hubiese concebido.

Es, pues, el tal Phtah quien ha creado el *Crystal Palace*, acontecimiento que el Conferencista narra al modo de una leyenda:

Solíamos tener una feria en nuestro barrio; una feria muy buena, creíamos nosotros. Ustedes nunca han visto una así; pero si miran el grabado de Turner “St. Catherine’s Hill”, podrán ver cómo era. Había curiosas casillas, sostenidas por postes, y cosmoramas, y música, tambores y címbalos por todas partes, y muchos caramelos y panes de jengibre, y todo eso. Y en las calles de esta feria el populacho de Londres disfrutaba a sus anchas, a su manera. Bien, el pequeño Phtah, un día, puso manos a la obra; convirtió los postes de madera en unos de hierro, y los torció, como sus piernás chuecas, de modo que uno siempre tropieza con ellos si no mira adónde va. Y transformó todas las telas en paños de vidrio, y los colocó sobre sus arcos de hierro, y convirtió todas las pequeñas casillas en una gran casilla. Y la gente decía que era muy lindo este nuevo estilo de arquitectura. Y Mr. Dickens dijo que no había nada semejante en El País de las Hadas, lo cual era muy cierto. Y, luego, el pequeño Phtah trabajó para poner allí bellos regalos, como las hadas madrinas. Y pintó los búfalos de Nínive de nuevo, con los ojos más negros que pudo (porque él mismo no tenía), e hizo bajar a los ángeles del coro de Lincoln, y adornó sus alas como su pan de jengibre de los viejos tiempos; y mandó traer todo lo que se le ocurrió, y lo puso en su casilla. Están los vaciados de Níobe y sus hijos, y el chimpancé, y los cafres de madera, y neocelandeses, y la casa de Shakespeare, y Le Grand Blondin, y Le Petit Blondin, y Handel, y Mozart, y un sinfín de puestos de venta, y panes especiados, y cerveza. Y los adoradores del pequeño Phtah dicen “¡nunca hubo nada tan sublime!”¹⁷⁰

Por último, veinte años después, en *Praeterita*, su autobiografía, describiendo Herne Hill, Ruskin vuelve a mencionar el Palacio de Cristal de manera poco halagadora:

el Palacio de Cristal, sin siquiera alcanzar él mismo algún aspecto verdadero de tamaño, y sin mayor sublimidad que una estructura de pepino entre dos chimeneas, aunque con su estupidez de mole hueca, hace que ahora mismo las colinas parezcan más pequeñas.¹⁷¹

¹⁶⁹ La elección del nombre de Phtah, que es el del dios maestro constructor de los antiguos egipcios da cuenta del desprecio de Ruskin por la arquitectura egipcia y oriental, por considerarla “bárbara”, no-realista, y alejada de la naturaleza.

¹⁷⁰ John Ruskin, *The Crown of Wild Olive also Munera Pulveris; Pre-Raphaelitism; Aratra Pentelici; The Ethics of the Dust; Fiction, Fair and Foul; The Elements of Drawing*, Boston and New York, Colonial Press Company Publishers, p. 301. http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=914270&pageno=301

¹⁷¹ John Ruskin, *Praeterita Vol. I*, London, George Allen, 1907, p. 56. La primera edición de la autobiografía de Ruskin es de 1885. <http://ia700303.us.archive.org/31/items/praeterita01ruskuoft/praeterita01ruskuoft.pdf>.

Y dos páginas más adelante:

vino el Palacio de Cristal, arruinando para siempre la vista con todas sus curvas, y trayendo cada día de espectáculo, desde Londres, un flujo de peatones en el sendero, al que dejan sucio de ceniza de cigarro por el resto de la semana.¹⁷²

Como señalan Kohlmaier y Sartory, el invernadero está en el origen y el desarrollo de la industria del entretenimiento:¹⁷³

El intento de unir belleza natural y belleza artificial ha sido practicado desde siempre en los jardines de grandes superficies. En los jardines de invierno, esta unidad se ha dado en una forma concentrada: la colección y exhibición de plantas exóticas se asoció con la de objetos de arte, con lo cual los efectos de ambos se acrecentaron mutuamente. El visitante, que se perdía y extenuaba en la contemplación artística, podía hallar recreo bajo las hojas.¹⁷⁴

Esto era, para Ruskin, inadmisibile:

El arte, propiamente dicho, no es recreación; no puede enseñarse en momentos de esparcimiento, ni realizarse en momentos en que no tenemos nada mejor que hacer. No es manualidad para la sala de estar, ni alivio para el aburrimiento del tocador. Hay que entenderlo y emprenderlo seriamente; de lo contrario, abstenerse.¹⁷⁵

El Palacio de Cristal, al equiparar productos de la naturaleza artificial con obras de arte a veces de sospechosa procedencia, y espectáculos circenses con conciertos de música, para el esparcimiento de una masa embrutecida por condiciones de vida que la alejan de la verdadera naturaleza, no podía sino provocar la más profunda aversión de Ruskin. El arte no es entretenimiento, sino un asunto serio.

Whistler, si bien coincidía con esta apreciación, y podía afirmar que cada una de sus obras era “el trabajo de una vida”, presentó allí, en 1884, en la Exposición Internacional y Universal, *Arrangement in Brown and Black: Portrait of Miss Rosa Corder*, que acababa

¹⁷² *Ibid.*, p. 58.

¹⁷³ Kohlmaier, Sartory, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁴ *Idem.*, p. 68.

¹⁷⁵ Ruskin, *Modern Painters II*, Part III, Section I, Chapter I, p. 2.

de ser devuelto de la muestra de la Société des XX en Bruselas.¹⁷⁶ Diez años más tarde, a propósito de la *Internationale Kunst-Ausstellung* de Viena, Hofmannsthal manifestó su disgusto por la ausencia del “gran impresionista escocés Whistler”, al que destaca como maestro a la par del “gran estilista inglés Burne-Jones”, sirviéndose de una apropiada metáfora:

Pero parece ser la idea dominante en nuestras exposiciones de arte internacional, para no arruinarle el negocio a la mediocridad continental, el no traer de los invernaderos extranjeros las maravillosas flores de aloe que sólo florecen una vez al año. Se evita mostrar entre nosotros las más peculiares y vívidas producciones extranjeras con un celo que sólo puede explicarse fácilmente ya como rivalidad corporativa, ya como torpeza apenas creíble.¹⁷⁷

Así, la obra de arte acabo siendo equiparada a un producto de invernadero. Era esto lo que tanto temía Semper.

8. Un arreglo artístico

Ruskin sostiene que el objetivo del artista debe ser pintar cada cuadro “con la seria intención de despertar en el espectador la impresión de una emoción elevada, y de mostrarle una belleza particular pero exaltada”.¹⁷⁸ Para Whistler, tal objetivo no merece la menor consideración. Los Nocturnos, explica durante el juicio, “son principalmente arreglos de línea, forma y color, y se supone que deben ser mirados como tales y no por

¹⁷⁶ Mi querido Duret –
 ¡Su travesía debe [haber] sido magnífica! -
 Envíeme pues de regreso ya mismo el retrato de Miss Corder
 Tengo que mandarlo inmediatamente al Crystal Palace- De modo que tenga la amabilidad de hacérmelo llegar por Durand Ruel sin perder tiempo -
 También escríbame cada tanto para contarme all the Salon news. -
 Suyo
 [firma de mariposa]
 Tite Street - Chelsea -
 Carta de mayo de 1884, dirigida a su amigo Théodore Duret. Tomada de la correspondencia completa de Whistler, disponible en línea:
<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/exhibit/display/?cid=9641&exhibid=LoCry-1884&sort=2&rs=1#sa09641>

¹⁷⁷ Hofmannsthal, “Internationale Kunst-Ausstellung 1894”, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, op. cit., p. 535.

¹⁷⁸ *Modern Painters I*, op. cit., p.451.

algún interés exterior”.¹⁷⁹ En ellos pueden reconocerse formas; hasta el juez de la corte, poco versado en arte, distingue una barcaza en el Nocturno *Battersea Bridge*. Estaríamos ante un caso, en términos de Werner Hofmann, donde la acción formal representa a la vez un objeto y a sí misma. Lo que hay es una autorrepresentación de los recursos formales.¹⁸⁰ No estamos sosteniendo con esto un concepto teleológico del arte, según el cual los recursos formales se producen de acuerdo con una noción de finalidad que los vuelve necesarios, privando por completo al hecho artístico de su gran conquista, la libertad, y lo que es más aún, del artista mismo. Sin embargo, lo que Hofmann designa como “independización de los contenidos formales” a propósito de los impresionistas puede observarse en la obra de Whistler. Wladyslaw Tatarkiewicz, tras diferenciar a Whistler de los impresionistas en tanto éstos son pintores que sentían una inclinación realista, en un brevísimo resumen de los conceptos de *The Gentle Art of Making Enemies*, destaca que para Whistler “el objeto del arte son las formas y, mientras éstas estén contenidas en la naturaleza, no se encuentran aisladas de modo explícito –lo que significa que el arte no puede hacer uso de la realidad”. Y más adelante: “La naturaleza generalmente no tiene razón. En raras ocasiones tiene éxito produciendo una situación. Esto significaba alejarse de nuevo de la teoría mimética y del realismo”.¹⁸¹

Detengámonos un instante en los títulos dobles con los que el pintor semantiza sus obras. Cuando se expuso en el Salón de los Rechazados, *La joven blanca* se llamaba simplemente así. El título se refería a lo representado. No fue sino más adelante cuando se le antepuso *Sinfonía en blanco, N°1*, de modo de destacar el color como tema y como contenido formal, a la vez que la numeración da a suponer el inicio de una serie. Los Nocturnos también llevan título doble, tal es el caso de *Nocturne in Black and Gold: The Fallen Rocket*, conocido en castellano como *Nocturno en negro y oro: el cohete que cae*. El título doble planta al espectador ante una encrucijada. En tanto *Nocturno en negro y oro*, la obra evoca el arte de la música, y se hermana con él, indicando a la vez que es una pintura que representa una imagen nocturna por medio de ciertos colores o tonos. Éste es un cuadro. Pero tenemos otro, *El cohete que cae*. Whistler no libera completamente a su obra

¹⁷⁹ Referido por Gaunt, *op. cit.*, p.89.

¹⁸⁰ Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany, Barcelona: Península, 1992, p.150.

¹⁸¹ Władysław Tatarkiewicz, “Mímesis: historia de la relación del arte con la realidad”, *Historia de seis ideas*, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid: Editorial Tecnos, 1987, p. 318.

de la representación figurativa en favor de los contenidos formales. El espectador busca y ve o cree ver los destellos de los fuegos de artificio al caer. Eso es, al menos, lo que se le indica mediante el título. No se trata, sin embargo, de una tarea fácil para el espectador común de la época. En el juicio, cuando *El cohete que cae* fue presentado al revés ante la corte, Whistler no lo dejó pasar desapercibido. Entonces sí le importaba qué veía el público; de lo contrario, no habría señalado el error. También se tomó la molestia de explicar que el cuadro representaba los fuegos de artificio en Cremorne, y no una vista de Cremorne, pues esto no hubiera hecho más que decepcionar al espectador. “Es un arreglo artístico”, concluyó. Pero nadie pareció entonces comprender de qué se trataba, al punto de que el fiscal le preguntó a continuación “por qué llamó al Sr. Irving *Arreglo en negro*”. El juez intervino finalmente para aclarar que el arreglo era el cuadro, y no el Sr. Irving, comentario que desencadenó estrepitosas carcajadas.¹⁸²

El nombre propio en los títulos no permite que se vea otra figura que la que designa: el hombre del retrato de Carlyle se supone que representa a Carlyle, la mujer llamada *Madre del pintor*, a la madre del pintor, y así sucesivamente. Whistler mantiene con el público la misma relación ambigua que con la crítica: por un lado, busca deshacerse de él, dejarlo librado a sí mismo, para que vea lo que quiera y lo que su mayor o menor estupidez y educación le permitan; por el otro, señala su obra al punto de exigirle al observador que, además de reconocer lo representado, aprecie los medios formales como algo en sí, como una obra de arte de pleno derecho.

Para Ruskin, los medios formales no deben dominar la idea o el pensamiento del cuadro sino estar al servicio de su perfecta concepción. Cuando los medios de expresión tales como el color, las líneas, y las sombras se imponen por encima del tema central de la obra, es decir, de la forma esencial, y atraen hacia sí la atención del espectador, se produce un tipo determinado de pintoresquismo: la sublimidad parasitaria. Este rasgo peculiar separa a lo pintoresco de los niveles más elevados del arte. Toda sublimidad, así como toda belleza son pintorescas, en el simple sentido etimológico del término, es decir, son susceptibles de convertirse en tema de una pintura.¹⁸³ En la sublimidad parasitaria, sin embargo, predominan los elementos generalmente reconocidos como sublimes, a saber, los

¹⁸² Gaunt, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸³ George Landow dedica un capítulo completo a analizar la estrecha relación entre los conceptos de lo sublime y de lo pintoresco en el pensamiento estético de Ruskin.

ángulos y las líneas quebradas, las vigorosas oposiciones de luz y sombra, y los colores graves, profundos, o fuertemente contrastados. Desde este punto de vista, la belleza pura jamás es pintoresca. Cuando los rasgos sublimes dependen además de los accidentes o de los caracteres menos esenciales de los objetos a los cuales pertenecen, la sublimidad es parasitaria. Tal es el caso de Rembrandt, donde los rostros humanos no son la idea esencial sino el soporte para que se destaquen la luz y la sombra, convertidas así en cualidades accidentales, externas, parasitarias. Ruskin llega a la conclusión de que tanto en escultura como en pintura existen dos escuelas opuestas, la pura y la pintoresca. La primera de ellas sigue para su tema las formas esenciales de las cosas; la segunda, las luces y las sombras accidentales que caen sobre ellas.¹⁸⁴

En esto consiste el pintoresquismo definido en relación con los medios formales de la obra. Pero como observa Ruskin, pocas palabras son más vagas en su definición. En efecto, a su primera reflexión sobre el pintoresquismo formal, Ruskin va a añadir en *Modern Painters IV* un estudio sobre lo pintoresco turneriano. Aquí el análisis no se ocupa del aspecto expresivo de la obra, sino de su tema. Pintoresco es un cuadro que representa cierto tipo de paisaje, de escena, de seres humanos. En palabras de Ernst Gombrich,

se solicitaba de los pintores que reprodujeran un rincón de la naturaleza que por consenso unánime fuera 'pintoresco'. Pocas personas advertían que esta solicitud tenía algo de absurda. Llamamos 'pintorescos' a aquellos temas que se parecen a lo que hemos visto antes en los cuadros. Si los pintores tuvieran que limitarse a estos motivos, se verían obligados a repetirse interminablemente. Fue Claudio de Lorena el que convirtió en 'pintorescas' las ruinas romanas, y Jan Van Goyen el que convirtió en 'temas' los molinos de viento holandeses. Constable y Turner en Inglaterra, cada uno en su propio estilo, descubrieron nuevos temas para el arte. El *Vapor en la ventisca* de Turner era un asunto tan nuevo como la manera en que fue tratado.¹⁸⁵

Ruskin sentía un profundo desagrado por el pintoresquismo de las imágenes de *cottages* miserables, molinos derruidos, campesinos harapientos, niños famélicos, reproducidas en el siglo dieciocho a pedido de un público de elite que se había conformado por la apropiación de esos objetos mirados ingenuamente, dando lugar a una normalización del gusto. A este pintoresquismo bajo, Ruskin opone la nobleza de Turner, cuya obra se

¹⁸⁴ Véase *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit., pp.188-189.

¹⁸⁵ Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, 15ª edición revisada y ampliada, versión española de Rafael Santos Torroella, revisión de Javier Setó a partir de la nueva edición, Madrid: Alianza Editorial, pp.411-412.

impone sobre un gusto que en el siglo diecinueve se había popularizado. La diferencia sustancial entre lo pintoresco noble y lo pintoresco bajo es la simpatía del autor. Turner eleva noblemente sus temas, por humildes y miserables que sean.¹⁸⁶

Cuando Whistler deambula por las orillas del Támesis y convierte las chimeneas de las fábricas en campanarios y los depósitos de mercadería en palacios, ¿no eleva lo que ve?¹⁸⁷ En principio, sí. Pero es una mirada que carece de simpatía por lo que tiene adelante, pues no ve lo que está allí ni tampoco penetra el objeto, sino que lo enmascara mediante el recurso de entrecerrar los ojos para luego darle la espalda. Es una mirada que explora las virtualidades formales de lo contemplado sin imaginación alguna. Así, los medios expresivos sin ideas sólo pueden dar algo informe: un tarro de pintura lanzado al rostro del espectador.

9. El autor se encontraba allí

En el tramo final de este capítulo, intentaremos desmontar otro de los silogismos enquistados en la historia del arte del siglo diecinueve: si Turner ha ejercido una influencia en los pintores impresionistas, y Whistler era un pintor impresionista, luego Whistler ha sido influenciado por la pintura de Turner. No cabe duda de que la pintura de éste constituyó un referente para Whistler, pero no una influencia via el impresionismo. ¿Era Whistler un pintor impresionista? En los hechos fue compañero de ruta de los jóvenes pintores realistas que habrían de orientar la pintura hacia el impresionismo. Su envío al polémico Salón de los Rechazados de 1863, *La joven blanca*, fue considerado, junto con *Almuerzo en la hierba* de Édouard Manet, la atracción principal. Émile Zola evoca este acontecimiento en *La obra*, novela donde narra la desdichada carrera artística de Claude Lantier, *alter ego* de su amigo de la infancia Paul Cézanne:

¹⁸⁶ Acerca del pintoresquismo en general, y del ruskiniano en particular, véase el artículo de John Macarthur, "The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics", *Assemblage*, No. 32 (Apr., 1997), pp.126-141. Disponible en Jstor: <http://www.jstor.org/stable/3171412>

¹⁸⁷ La lectura de "Whistler and the Politics of the Urban Picturesque", con su desarrollo impecable, nos ha iluminado muchos puntos y confirmado nuestra idea acerca del pintoresquismo de Whistler. Kathleen Pyne, *American Art*, Vol. 8, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1994), The University of Chicago, Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, pp. 61-77. Puede consultarse en Jstor: <http://www.jstor.org/stable/3109172>

Había, a lo largo de los muros, una mezcla de lo excelente y de lo peor, en una confusión de todos los géneros, los gagás de la escuela histórica codeándose con los jóvenes locos del realismo, los simples tontos del montón con los fanfarrones de la originalidad, una Jezabel muerta que parecía haberse podrido en los sótanos de la Escuela de Bellas Artes, cerca de la *Dama de blanco*, muy curiosa visión de una mirada de gran artista [...]. La *Dama de blanco*, por su parte, divertía a los visitantes: se daban codazos, se retorcían, se formaba siempre allí un grupo, a mandíbula partida.¹⁸⁸

El Salón de los Rechazados, que Napoléon III había instituido para dar prueba de su democratismo artístico, acogía a los pintores, los escultores, y los arquitectos que no habían sido seleccionados para exponer en el Salón Oficial. Como cuenta Zola, lo que pudo verse allí era totalmente heteróclito. Por lo demás, si bien participaba activamente del anticonformismo de los futuros impresionistas hacia la academia, Whistler no compartía su técnica pictórica ni sus temas dilectos. “La creación de un efecto atmosférico mediante la colocación de pinceladas de color puro lado a lado era muy diferente de su práctica de mezclar el tinte requerido en la paleta —escribe Gaunt. Y en lo que respecta a trabajar a partir de la naturaleza... la naturaleza ‘lo saca de quicio’.”¹⁸⁹ Whistler no era un pintor impresionista. Cuando Wilde en “El envío”, artículo de 1882, celebra “esa recentísima escuela de pintura” de Whistler y de Albert Moore, comparando su arte a “la poesía de las impresiones”, que no es más que la esencia de “la poesía romántica”, es claro que no tiene en mente a los impresionistas franceses. Lo que Wilde está trazando aquí es la línea de demarcación entre la moral ruskiniana del arte y el *art for art's sake*, dándose por mentor no a los pintores franceses conocidos como “impresionistas”, sino a Théophile Gautier y a John Keats, a la vez que se despide de su tan admirado profesor en Oxford, Ruskin: “separación definitiva, divergencia decisiva”.¹⁹⁰ La confusión es inevitable, sin embargo, ya que el uso del mismo adjetivo para referirse la pintura de Whistler y la de quienes fueron por un tiempo sus compañeros de ruta en París no puede menos que causar una identificación. Es importante considerar que el concepto inglés de *impression*, que procede

¹⁸⁸ *L'Oeuvre*, en Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. 4, Édition de Colette Becker, París: Robert Laffont, *Bouquins*, 1992, pp.523-524.

¹⁸⁹ “Butterfly in the box”, *op. cit.*, p.83.

¹⁹⁰ Oscar Wilde, “El envío”, *Ensayos y diálogos*, Traducción de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, pp. 233-250. Hemos consultado la versión original en *Miscellanies*, Jim Manis, Faculty Editor, Hazleton, Pennsylvania State University, Electronic Classics Series, 2006, pp. 30-38. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/oscar-wilde/Miscellanies.pdf>

sobre todo de la filosofía empirista y psicologista, tradición que retoma Pater en su teoría de la experiencia,¹⁹¹ y el concepto francés, no se recubren completamente uno a otro. Debemos atender entonces a las zonas de diferencia para captar el hecho de que “impresión” reviste un significado dentro de la tradición estética inglesa, y otro en la francesa.

De acuerdo con la descripción de su método de trabajo realizada ante la corte y, más tarde, en sus artículos, Whistler esperaba que cayera la noche en Londres para deambular por las orillas del Támesis que bordeaban los barrios obreros. Una vez que captaba la imagen con la mirada, entrecerrando los ojos, efectuaba el arreglo dentro de su cabeza. Recién en el taller preparaba los colores en la paleta y volcaba en el lienzo el resultado de su composición mental. Esto podía llevarle, a lo sumo, dos días.

En *Certains*, Huysmans retoma de una inasequible *brochure* de Fernand Desnoyers la descripción de *La joven blanca*, “la pintura más singular, más original”,

Es el retrato de una espiritista, de una médium. El rostro, la actitud, la fisonomía, el color son extraños. Es a la vez simple y fantástico; la cara tiene una expresión atormentada y encantadora que fija la atención. Hay algo vago y profundo en la mirada de esta joven que posee una belleza tan particular que el público no sabe si debe encontrarla fea o linda. Este retrato está vivo, es una pintura notable, fina, una de las más originales que hayan pasado delante de los ojos del jurado.¹⁹²

Casi treinta años más tarde, *La Joven blanca* no sólo no había envejecido, sino que cumplía con el precepto decadentista de huir de la representación de los tiempos modernos, para evocar otras épocas y otros lugares, gracias a su inquietante belleza fantasmática. Sin embargo, Whistler no sobrevivió a la versión editada de *À rebours*: presente en el manuscrito, junto con John Everett Millais y George Frederick Watts, a propósito del “viaje a Londres” de Des Esseintes, ya no quedan rastros de él una vez publicada la novela. Curiosamente, ha corrido el mismo destino que Edgar Degas en el capítulo V, lo cual nos

¹⁹¹ Véase, al respecto, la Conclusión a *The Renaissance*, de 1868: “A primera vista, la experiencia parece bajo un flujo de objetos externos, que nos presionan con una aguda e inoportuna realidad, interpeándonos para que nos alienemos en miles de formas de acción. Pero cuando la reflexión comienza a intervenir en estos objetos, los disipa bajo su influencia; la fuerza cohesiva parece suspenderse como por un truco de magia; cada objeto se desintegra en un grupo de impresiones –color, olor, textura– en la mente del observador”, y más adelante: “Cada una de estas impresiones es la impresión del individuo en su aislamiento, y cada mente mantiene, como un prisionero solitario, su sueño propio del mundo”. Walter Pater, “Conclusion”, *The Renaissance*, Oxford, New York, Oxford University Press, The World’s Classics, 1986, p. 151. Y también el estudio crítico sobre el impresionismo literario: Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁹² Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1898 (*Troisième Édition*), [1889], p.64.

permite conjeturar que, a pesar de su admiración, Huysmans no deseaba incluir a Whistler en su panteón de la decadencia, o bien que no quería ganarse su enemistad.¹⁹³

Durante la década de 1860, los impresionistas franceses habían comenzado a realizar cuadros al aire libre, telas en las cuales, en palabras de Gombrich, “no vemos objetos particulares, cada uno con su propio color, sino más bien una mezcla de tonos que se combinan en nuestros ojos o, en realidad, en nuestra mente.” Se trata justamente del efecto óptico que le valió a los cuadros impresionistas la fama de “obra sin terminar”, dado que el acabamiento de la imagen se produce con la colaboración del espectador.¹⁹⁴

La técnica pictórica que describe Gombrich puede hacer pensar en la de Turner, en la de una tela como *Vapor en la ventisca*, donde es imposible reconocer una forma precisa, un objeto determinado, dentro del torbellino de formas y colores. Turner también había sido duramente criticado y sabemos que Ruskin, en 1843, toma la pluma para defenderlo. Claude Monet y Camille Pissarro conocieron la obra de Turner en 1870, cuando se establecieron en Londres. ¿No se ha considerado más de una vez a Turner como maestro de los impresionistas? Los pintores franceses, recién llegados a Inglaterra, apreciaron el enorme talento de Turner, por supuesto. Pero prestemos mucha atención a los siguientes pasajes de la correspondencia de Pissarro; el primero es de 1902, el segundo, de 1903:

Monet y yo éramos grandes entusiastas del paisaje londinense. Pintábamos al natural. También visitábamos los museos. Las acuarelas y las pinturas de Constable y de Turner tuvieron, ciertamente, influencia en nosotros. Admirábamos a Gainsborough, a Lawrence, a Reynolds, etc., pero los que más nos interesaban eran los paisajistas, que compartían mejor nuestras ideas por lo que se refiere al *plein-air*, la luz y los efectos fugitivos.

Aquí Pissarro reconoce una influencia de Turner en tanto paisajista, que aparece con menor relieve un año más tarde:

Aunque es verdad que Turner y Constable nos enseñaron algo, nos mostraron en sus obras que no comprendían el análisis de la sombra, que, en los lienzos de Turner, se usa simplemente como un efecto, una simple ausencia de luz. Por lo que se refiere a

¹⁹³ Véase la nota 5 de la página 686 y la nota 1 de la página 623, en Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p.406.

la división de tonos, Turner demostró su valor, si bien no la aplicó correctamente y con naturalidad.¹⁹⁵

La relación que se ha establecido en términos de influencia directa entre Turner y los impresionistas sería más bien un montaje.¹⁹⁶ Coriolis, el personaje de la novela *Manette Salomon*, compuesta entre 1864 y 1866, es un claro ejemplo de esto. Los de Goncourt, con fecha del 5 de abril de 1886, comparan en su diario, a propósito de *La obra* de Zola, la “locura del ojo” que se apodera de Coriolis con la de Claude Lantier, y dicen que esa locura “simplemente estética”, que consiste en poner en las telas “sólo la luz de la piedra preciosa”, ellos la han tomado prestada “de los últimos años de Turner”: “Busco la naturaleza, hacer luz con colores”, dice Coriolis.¹⁹⁷ Zola, en cambio, continúan los de Goncourt, hace que Claude Lantier le agregue un toque obsceno gracias al cual se asegurará la venta de algunos miles de ejemplares más de su novela. Los de Goncourt imaginan un pintor de 1850, precursor del impresionismo –de ahí la relación que establecen entre Coriolis y Lantier–, prestándole rasgos de Turner.¹⁹⁸

Lo cierto es que en Inglaterra no se ha dado en la segunda mitad del siglo diecinueve nada semejante al impresionismo en Francia. Los verdaderos “sucesores” de Turner, en el tiempo al menos, fueron los prerrafaelistas. En 1843, con Turner aún vivo, Ruskin escribe en una nota de *Modern Painters*:

Seguiría insistiendo con todo esto que he dicho aquí, con especial referencia a las admirables, aunque extrañas, pinturas del Sr. Millais y del Sr. Holman Hunt; y a los principios ejemplificados en los esfuerzos de otros miembros de la sociedad que desafortunadamente, o mejor dicho, desatinadamente, se ha dado el nombre de “Prerrafaelista”; desafortunadamente, porque los principios en los que están trabajando sus miembros no son ni pre- ni pos- rafaelistas, sino eternos. Se están esforzando por pintar, con el más alto grado de terminación posible, lo que ven en la naturaleza, sin referencia a reglas convencionales o establecidas, pero por cierto sin imitar el estilo de ninguna época pasada. Sus obras son, en terminación de dibujo, y en esplendor de color, lo mejor de la Royal Academy; y guardo la gran

¹⁹⁵ Phoebe Pool, *El impresionismo*, traducción de Jesús Pardo, Barcelona: Ediciones Destino, 1991, p.101. Ambas citas de Pissarro fueron tomadas de aquí.

¹⁹⁶ Véase nota 2.

¹⁹⁷ Edmond y Jules de Goncourt, *Romans, Manette Salomon*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, Nouvelle Édition, 1902, p.10. Puede consultarse en el siguiente enlace: <http://ia360617.us.archive.org/3/items/manettesalomon00goncuoft/manettesalomon00goncuoft.pdf>

¹⁹⁸ En nota 1, pág. 699, de *L'Oeuvre*, *op. cit.*

esperanza de que puedan convertirse en la fundación de una escuela de arte más seria y capaz de las que hemos visto en siglos.¹⁹⁹

Este modo de pintar, anacrónico comparado con el impresionismo, según Hofmann, no es consecuencia de la falta de una tradición preparatoria. Inglaterra tenía a Constable y a Turner, que practicaron, como los impresionistas, el *abbozzare*. También estaba muy extendida la práctica de la acuarela, sobre cuya suave pincelada se basará el impresionismo:

podrá decirse consiguientemente que en Inglaterra existieron todas las condiciones favorables para convertir la síntesis consecuente de estos principios en un movimiento “impresionista”. Si esto no llegó a suceder [...] la causa de ello es muy sencilla: entre todas las condiciones faltó la principal, los artistas.²⁰⁰

Damos aquí con un escollo que podemos ya asumir como límite, ya intentar superar. A partir de la década del setenta del siglo diecinueve –y antes incluso, como hemos visto con los de Goncourt– hasta nuestros días, la crítica se sirve de un modelo teleológico que supone una evolución del arte a partir de ciertas condiciones dadas. Se ensayan así narrativas históricas que establecen hechos y relaciones de hechos, o estéticas, fundadas en conceptos especulativos, para recubrir un hiato, un blanco, en lo que se supone que debería ser la lógica del desarrollo del arte en aquel periodo.

“La técnica del pincel impresionista se ha aproximado bastante al ideal ruskiniano de la ‘inocencia del ojo’, sostiene Hofmann.²⁰¹ ¿En qué consiste esta “inocencia del ojo”? Escribe Ruskin en la primera nota de la Carta I de *The Elements of Drawing*:

La percepción de la forma sólida es, por completo, un asunto de experiencia. No vemos nada sino colores planos; y es sólo por una serie de experimentos que descubrimos que una mancha de negro o de gris indica el lado oscuro de una sustancia sólida [...]. El poder técnico total de la pintura depende de nuestra recuperación de lo que podríamos llamar la *inocencia del ojo*; es decir, una suerte de percepción infantil de estas manchas planas de color, meramente como tales, sin conciencia de lo que significan, –como las vería un hombre ciego súbitamente dotado de la vista.²⁰²

¹⁹⁹ Dicha nota se encuentra en la Conclusión de la Parte II a la que ya nos hemos referido, en las páginas 443 y 444.

²⁰⁰ *Op. cit.*, p.152. Véase especialmente el capítulo “La independización de los contenidos formales”, pp.141-161.

²⁰¹ *Ibid.*, p.155

²⁰² Más adelante, agrega: “un artista altamente consumado siempre se reduce a sí mismo, tanto como le es posible, a esta condición de mirada infantil”. John Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters to*

Unos años más tarde, en *Modern Painters IV*, siempre a propósito de Turner, Ruskin plantea el problema de la bruma en la pintura, así como también el de los contornos esfumados:

para una manera perfectamente grandiosa de pintar , o para una obra enteramente acabada, es indispensable un cierto grado de indistinción. Así como todos los temas contienen en *ellos* un misterio, todo dibujo debe contener en *él* un misterio; y, desde el objeto más cercano hasta el más distante, si podemos distinguir completamente lo que el artista ha querido representar, algo está mal. Las pinceladas, examinadas de muy cerca, deben ser confusas, extrañas, incomprensibles, sin principio ni fin, diluyéndose unas en otras, o superponiéndose, o perdiéndose y encontrándose, o desapareciendo. Y si podemos reconocer algo en ellas, esta parte del dibujo debe ser mala, o estar inacabada.²⁰³

El ojo impresionista, sin embargo, no es inocente en absoluto, porque es un ojo que sabe descomponer la imagen y ponerla en el límite de lo prefigurativo.²⁰⁴ La “inocencia del ojo”, que consiste en “ver lo que está allí”, sin interferencias de imágenes preconcebidas en la mente ni de la pintura consagrada por la tradición y la academia, es decir, sin pintoresquismo, pudo haber sido fundamento de un impresionismo inglés, pero no lo fue. El consejo de ir hacia la cosa que se busca representar, y no partir de ella, responde al mismo paradigma de percepción desde el cual Ruskin defiende a los prerrafaelistas cuando

Beginners, Complete Works, New York, Chicago, Library Edition, National Library Association, [1857]. Transcripto por The Project Gutenberg, puede consultarse en http://www.gutenberg.org/files/30325/30325-h/30325-h.htm#Footnote_1. En “Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración”, Hans-Robert Jaus, equipara la inocencia del ojo ruskiniana a la categoría estética de la ingenuidad, según la desarrolla Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”, entendida no como una vuelta nostálgica a la niñez de la vida individual o histórica, sino como formando parte del giro antirromántico del arte que propicia “la reelaboración consciente, analítica, de la originalidad y la plenitud sensible de una posible experiencia mundana”. Con todo el respeto que le debemos a Jaus, en cuya lectura hemos formado las bases más sólidas de nuestro método comparatístico a partir de su estética de la recepción, no lo seguimos cuando sostiene que Ruskin es antirromántico. Véase *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1995, p. 59.

²⁰³ John Ruskin, *Modern Painters IV*, transcripto por el Project Gutenberg en su lengua original, puede consultarse en: <http://www.gutenberg.org/files/31623/31623-h/31623-h.htm>. En castellano, véase la siguiente selección: *Ruskin*, Prólogo de J. A. García Martínez, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección “Tierra Firme”, Arte y artistas ingleses, 1967. El pasaje citado se encuentra en la página 152, en traducción de Carmen de Burgos.

²⁰⁴ “Ellos [los impresionistas] supieron que el ojo humano es un maravilloso instrumento. No hay más que darle la dirección adecuada y creará la forma total que *sabe* ha de estar allí. Pero debe saberse cómo contemplar tales cuadros. Las gentes que visitaron la primera exposición impresionista hundieron las narices en los cuadros y no vieron más que una mezcolanza de pinceladas fortuitas, siendo éste el motivo de que creyeran que aquellos pintores debían estar locos”, Gombrich, *op. cit.*, p.413.

escribe que éstos pintan a la luz del sol, y el sol lo ilumina todo hasta en sus más mínimos detalles. Si en Inglaterra no hubo impresionismo, no es sólo porque faltaban artistas, sino porque faltaban pintores impresionistas: el paradigma perceptivo era otro.²⁰⁵

El método ruskiniano de la inocencia del ojo y del no rechazar nada de lo que se presenta a la vista no conduce forzosamente a Turner, ni a la pintura impresionista, tampoco a la de Whistler, pues la cuestión a dirimir sigue siendo dónde se forma la imagen o, para tomar una expresión de Walter Benjamin, a qué distancia del cuerpo tenemos arte. Lo que está en juego en una comparación entre la pintura de Turner, los impresionistas, y Whistler, es la doble valencia de la obra de arte: por un lado, su condición de artefacto, de cosa creada que lleva en sí las trazas del momento de producción; por el otro, su demanda de recepción y los términos en que interpela al espectador. Uno de los elementos de los cuadros de Turner que Ruskin destaca es la configuración de escenas que convocan al observador en la experiencia del pintor: “Enfocando los ingentes rasgos del mar, Turner siempre coloca al espectador, no en la costa, sino veinte o treinta yardas mar adentro, más allá de la primera fila de los rompeolas.”²⁰⁶ El título completo que Turner dio al reducido *Vapor en la ventisca* de 1842 es *Tormenta de nieve: vapor a distancia de la boca del puerto lanzando señales en el agua poco profunda y navegando próximo a la costa. El autor se encontraba en medio de esta tormenta la noche en que el Ariel salió de Harwich.*

Turner involucra al espectador al punto de meterlo junto con él en la ventisca. Los impresionistas, en cambio, no lo quieren dentro de la tela: lo necesitan afuera, para que complete la imagen que el pintor ha esbozado y que debe acabarse en la mirada del observador. Como pintores burgueses que son, hijos de la democratización del arte, los impresionistas incluyen al espectador en el proceso de producción de la obra y le exigen que trabaje tanto como ellos. Si quiere arte, el público debe literalmente poner manos a la obra. En cuanto a Whistler, tiende a restarle importancia al espectador en sí, o al colectivo

²⁰⁵ Duret analiza este hecho en su ya citada biografía de Whistler de 1904: “¡Cosa singular! Si queremos comparar a los disidentes aparecidos en Francia y en Inglaterra, veremos que se habían desarrollado en los dos países de una manera absolutamente opuesta. [...] con los Impresionistas, habíamos visto que la pintura abandonaba cada vez más todo apoyo extraño para vivir sobre sí misma [...]; en Inglaterra, la pintura, con Dante Gabriel Rossetti y Burne-Jones, había despreciado las búsquedas de orden puramente pictórico, para ligarse [...] a la literatura. *Histoire de J. Mc. N. Whistler et son œuvre*, op. cit. H. Floury, Libraire-Éditeur, 1904, pp. 51-52.

²⁰⁶ John Ruskin, *Sobre Turner*, edición de Dinah Birch, traducción de Carlos Ávila Flores, México: Universidad Nacional de México, 1996, p.93.

anónimo “público”. Su planteo de los años ochenta es que el espectador puede ver en la tela lo que quiera. Eso ya no incumbe al pintor. El arte en su proceso de autonomización ha sido cooptado por los críticos, los estetas y las masas. Whistler se empeña en mostrar que es independiente y no necesita de nadie. El arte es. El desafío esteticista consistirá en espiritualizarlo para contrarrestar su vulgarización.²⁰⁷ Como veremos en el capítulo siguiente, es ésta la vía que adoptará Huysmans, para transitarla *al revés*.

²⁰⁷ En *Ten O'Clock*, *op. cit.*, p.155.

II. Huysmans y la ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours*

Hoy empecé a leer de nuevo un libro supuestamente refinado: à rebours de Huysmans, y estoy asombrado de lo nada refinado, burdo, superficial, y carente de estilo que es (si bien la idea misma podría utilizarse en un buen libro). Leopold von Andrian²⁰⁸

1. Una experiencia contemplativa invertida

Si Whistler apela a la independencia del arte respecto de los actores que aseguran su vida en sociedad –artistas plásticos, escritores, poetas, lectores, espectadores, críticos, académicos de universidad, estetas y “predicadores”–, y a la liberación de la forma respecto de un supuesto contenido, o de aquello que se espera que exprese, como si la línea y el color no tuvieran un valor en-sí, Huysmans, saturado de la pseudo-transparencia del naturalismo zoliano, se propone mezclar y confundir todas las formas de escritura, para que no exista subordinación de un género por otro. Así encuentra que la crítica de arte concebida bajo la forma de poemas en prosa puede alcanzar el estatuto de *obra de creación*. La preocupación de Huysmans es, principalmente, formal. Pero su proyecto apunta también a reconfigurar el campo de competencias de los actores del mundo del arte. Como afirmamos en la Introducción, la voluntad de autonomización de la crítica, entendida en tanto arte, se inscribe dentro del esteticismo. Dicho proyecto se manifiesta en la operación de desplazamiento que lleva a cabo Huysmans al incluir en su novela *À rebours* (1884) pasajes de textos publicados originalmente como crítica de arte.

En este capítulo indagaremos acerca de las vías de la espiritualización y de la abstracción, como recursos para volver a dotar de idealidad a la obra de arte emancipada del paradigma realista, concentrándonos en el texto clave que señala esta problemática

²⁰⁸ Hugo von Hofmannsthal-Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, op. cit., Carta del 04.05.1896, p. 62.

ruptura con la mimesis naturalista y la crisis de la democratización del arte en el siglo diecinueve. Ningún otro autor como Huysmans denunció tan claramente la ironía de la naturaleza reprimida ni se enfrentó con tal vehemencia a los monstruos de la razón artificial esteticista.

El duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista de *À rebours*, como quien se deshace de trastos viejos en ocasión de un cambio de casa, depura su biblioteca y su colección de telas al punto de quedarse con aquellas obras que representan para él la quintaesencia del arte. Todo hace pensar, sin embargo, que este ordenamiento, debido aparentemente a una mudanza, no es su consecuencia, sino su causa. La exquisita selección supone un agudo trabajo de crítica por parte de este aristócrata espantado por las masas. El relato de Huysmans se teje sobre la urdimbre del discurso crítico del personaje. Pero lo que en la novela aparece en segundo grado mediado por la voz del narrador es aquello mismo que define su forma y contenido. Observa Sylvie Thorel-Cailleteau que “la primera singularidad de la *decadencia* consiste en esta instalación inmediata en el segundo grado”.²⁰⁹ El interés principal de este procedimiento reside no sólo en el hecho de que des Esseintes critica a autores y a pintores reales, sino también, y sobre todo, en la actualidad de los libros y los cuadros a los que se refiere. Des Esseintes se expide sobre sus contemporáneos, los artistas de su tiempo, coincidente con el tiempo real de redacción de la novela. Desde el punto de vista de la recepción, esta narración se presenta como un documento único acerca del arte de su época y muestra el carácter recursivo que hemos señalado como propio del esteticismo.

À rebours, cuya trama se sustenta en el discurso de la crítica de arte, ¿no lleva a la novela como género a sus límites, no la coloca en el borde de la disolución? Ésta es la pregunta fundamental que se desprende de una aproximación narratológica de *À rebours*. La residencia de Des Esseintes, tapizada e íntegramente revestida para que no se establezca contacto con el exterior, es el *locus* narrativo opuesto a la casa de vidrio zoliana. Pero si abordamos el texto desde la historia de la crítica de arte en el siglo diecinueve, surgirán otros interrogantes relacionados con el estatuto del discurso crítico. Si la trama ficcional de la novela está montada sobre el discurso crítico, ¿cómo emerge éste en la narración de la

²⁰⁹ “Décadence- Inanité sonore”, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 13.

ficción? ¿No sufre contaminación alguna por parte de los elementos ficticios? ¿La voz crítica no pierde autoridad? Y además, pensándolo en términos de campos culturales, ¿qué tipo de estrategia estaría manejando el autor?

Con el propósito de responder a estas preguntas, nos ocuparemos de los pasajes que el narrador de *À rebours* dedica a los cuadros del pintor simbolista Gustave Moreau a la luz del texto publicado en el volumen *L'Art moderne* (1883), que reúne ensayos de crítica de arte de Huysmans aparecidos a partir de 1879.²¹⁰ Nuestra hipótesis es que *À rebours*, novela que señala el pasaje en la obra de Huysmans entre el momento naturalista de su producción hacia el paradigma decadente-simbolista, presenta el proyecto —en el sentido de ensayo, de experimento— de una crítica pura, es decir, de un discurso crítico que, si bien tiene por objeto inmediato una obra de arte determinada, busca desligarse de esta condición subsidiaria y elevarse a su vez a la categoría de obra de arte. Esta ambición huysmansiana es esbozada en sucesivas identificaciones y apropiaciones, y coloca en primer plano el problema de la representación, tanto en la novela de la segunda mitad del siglo diecinueve como en la crítica de arte, bajo la forma de las relaciones entre sistemas de signos diferentes (palabra/imagen) —en términos de Roman Jakobson, la traducción intersemiótica—,²¹¹ de los diversos grados de relaciones de los discursos (el de la crítica/el de la ficción) entre sí y respecto de lo representado.

À rebours es la novela que cierra el naturalismo francés y abre la era de la escritura simbolista. En una carta de 1883, cuya fecha exacta no ha podido establecerse, Huysmans agradece a Paul Bourget el haber declarado que no era discípulo de Zola:

¡No tenemos ninguna idea en común, en suma, no más en pintura que en literatura! Además, se despertará tal vez un asombro general cuando aparezca la extraña novela en la cual estoy trabajando y que es cualquier cosa menos naturalista, por lo menos en el sentido vulgar dado al término.²¹²

²¹⁰ “Le Salon de 1880”, donde Huysmans elogia a Gustave Moreau, se publicó entre el 15 de mayo y el 1° de julio de 1880 en *La Réforme*.

²¹¹ Se trata de uno de los tres tipos de traducción que distingue Jakobson en “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”: “La traducción intersemiótica o transmutación [*transmutation*] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal”. Véase *Ensayo de lingüística general*, Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Editorial Destino, 1984, pp. 67-77.

²¹² Cita tomada de *L'Herne. Huysmans*, volumen dirigido por Pierre Brunel y André Guyaux, París: Éditions de l'Herne, 1985, p. 177.

Ese preciso instante en que se abandonan certezas tan firmes como parecían serlo las tesis naturalistas y se ensayan nuevas prácticas literarias y críticas es experimentado por Huysmans como una decadencia. Decadencia del orden social y de los valores que sustentaban a la aristocracia de sangre; decadencia del gusto, de la creación artística y de la lengua francesa. Según el narrador de *À rebours*, la gran responsable de esta alteración radical es la burguesía:

¡El resultado de su advenimiento había sido el pisoteo de toda inteligencia, la negación de toda probidad, la muerte de todo arte y, en efecto, los artistas envilecidos se habían arrodillado, y con ardor comían a besos los pies fétidos de los altos chalanés y de los bajos sátrapas de cuyas limosnas vivían!²¹³

La narración en tercera persona está focalizada en el único protagonista de la novela, Des Esseintes, último descendiente de un noble linaje que se ha ido degradando a fuerza de mezclarse entre sí, elemento con el cual Huysmans da comienzo al “epitafio del naturalismo” retomando dos tesis zolianas: la relevancia de la herencia y, por lo tanto, del origen, y la degeneración que resulta cuando no se aporta sangre nueva a una familia. El lugar en que Huysmans coloca la historia genética de la familia des Esseintes crea en el lector la expectativa de enfrentarse a un texto naturalista. Leemos en la nota preliminar:

La decadencia de esta antigua casa sin duda alguna había seguido regularmente su curso; el afeminamiento de los machos había ido acentuándose; como para rematar la obra de los años, durante dos siglos los des Esseintes casaron a sus hijos entre sí, gastando lo que les quedaba de vigor en uniones consanguíneas.²¹⁴

²¹³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours/Le drageoir aux épices*, op. cit., p. 333. Sobre la relación de los artistas y los críticos de arte y de literatura con la burguesía, véase también el artículo “Du dilettantisme”, que Huysmans publica en *Certains*, en 1889, libro donde el arte de Gustave Moreau es nuevamente celebrado, al que nos referiremos más adelante.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 48. De acuerdo con Jérôme Solal, uno de los cuatro aspectos de la “degeneración” en *À rebours* consiste en el intento de salirse del género de la novela naturalista, aun cuando el propio Huysmans lo practique; dentro del “marco de la novela naturalista”, estaría, según Solal, “el *estilo* Huysmans”, cuya degeneración se lleva a cabo mediante la poesía en prosa, o lo poético, el elemento del que carecería Zola. Recordemos, sin embargo, que Huysmans sostiene incansablemente, en reiterados escritos, publicados y privados, su distancia respecto del naturalismo. La evidencia mayor de esta distancia es el artificialismo de *À rebours*. Véase Jérôme Solal, “Quand le roman dégénère. Huysmans et les quatre sorties du genre”, *Huysmans et les genres littéraires*, Rennes, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 119-129.

La novela está constituida por microrrelatos cuya sucesión, a lo largo de dieciséis capítulos, sólo aparece justificada por la perturbada imaginación de Des Esseintes. El protagonista de *À rebours* es, *malgré lui*, un personaje de matriz bouvaresca. En un flujo de conciencia extenuante, pasa de un tema a otro y no puede dejar de omitir la expresión de sus gustos y sus preferencias, sucumbiendo así al mal del que se queja tan penosamente: el derecho a la opinión, que produce sin cesar un discurso disfrazado de conocimiento. En efecto, al igual que Bouvard y Pécuchet, des Esseintes abandona su residencia parisina y se exilia en una casa de campo, sólo que en vez de entregarse al saber como los héroes flaubertianos, se dedica a la contemplación, pues él ya está de vuelta del saber.²¹⁵

Uno tras otro, *À rebours* refiere los episodios de una experiencia contemplativa invertida, cuyo resultado, lejos de ser la acumulación, es el desprendimiento. A propósito de la decoración de la vivienda en la que habrá de cumplir su reclusión voluntaria, se trata de disponer los libros en las bibliotecas y las pinturas en las paredes, y de concebir muebles, tapizados, luces, ornamentos, que se acomoden por analogía a su especial estado de ánimo: el místico sentir de un hombre hastiado del mundo y próximo a la conversión religiosa.

Podemos leer *À rebours* como la contrapartida de *L'Éducation sentimentale*: la especialización obsesiva es a des Esseintes lo que el diletantismo a Frédéric Moreau. Observa Huysmans en el "Prefacio. *Escrito veinte años después que la novela*" que, a los ojos de los jóvenes escritores que frecuentaban a Zola en Médan, la obra que ejecutaba de manera excelsa las teorías naturalistas no llevaba su firma, sino la de Flaubert. La "biblia" del naturalismo era *L'Éducation sentimentale*. Su único defecto era que ya existía, y tan perfectamente, que nadie podría volver a escribir una novela semejante, ni siquiera el mismo Flaubert. Estaban condenados a merodear vías ya exploradas. La veta no hollada habría de ofrecerla *Bouvard y Pécuchet* que, como no podía ser de otro modo por sus características narrativas, quedó inconclusa. Robert Baldick, primer biógrafo de Huysmans, señala que la preparación de *À rebours* se funda en el mismo método de trabajo que el del maestro Flaubert en la concepción de *Bouvard et Pécuchet*: el autor consultó incontables

²¹⁵ La locución adverbial francesa *à rebours* puede traducirse no sólo como "al revés", sino también como "marcha atrás", y en la expresión *faire tout à rebours*, significa actuar contra la razón, contra el sentido común. El título de la novela ha sido vertido al castellano de diversas maneras: *Contracorriente*, *A contrapelo*, *Contranatura* y, finalmente, *Al revés*, acaso la expresión más acertada.

obras de especialistas sobre cada uno de los temas de los que ocupan a des Esseintes, para componer después un resumen de sus apuntes para cada capítulo.²¹⁶

Son muchos los puntos en común entre *À rebours* y la novela póstuma de Flaubert, que la *Nouvelle Revue* comenzó a publicar en entregas el 15 de diciembre de 1880. En la introducción a su edición de *Bouvard et Pécuchet*, Claudine Gothot-Mersch reconstruye la motivación que condujo a Flaubert a escribir su ataque contra la estupidez humana: “Las mayorías, los imbéciles, los verdugos: tales son los enemigos que denuncia este texto”.²¹⁷ Para vengarse de los idiotas, Flaubert pone en boca de sus dos personajes los lugares comunes de la época acerca de todas las disciplinas de la ciencia y de las humanidades. El afán enciclopédico de los ridículos copistas es evidente. Des Esseintes encarnaría lo que para Flaubert no era sino un paralelo de la estupidez: la crueldad.

2. Flores naturales que imitan las artificiales

“Los leyó una y otra vez, y discutió con sus amigos, maravillándose por la escena del invernadero en *La Curée*, las descripciones de los mercados en *Le Ventre de Paris*, el relato de la muerte de Albine en *La Faute de l'Abbé Mouret*”.²¹⁸ La predilección de Huysmans por estos títulos de la obra de Zola, referida por Baldick en su biografía, da cuenta del interés peculiar del autor de *À rebours* por los espacios construidos en hierro y vidrio y por la idea de naturaleza como sede del mal.

Jauss, siguiendo el desarrollo de Françoise Gaillard, explica la relación entre la enemistad hacia la naturaleza y el culto de lo artificial que practica des Esseintes:

El título *À rebours* se rebela al mismo tiempo contra la naturaleza física y la democracia burguesa. Naturaleza y sociedad, separados antipódicamente desde Rousseau, incurren en el mismo odio, gracias al principio de la “igualdad natural”, que afecta tanto a la equivalente dotación física del hombre como a su pretensión a la igualdad social. Este odio constituye la marca y la legitimación del decadente. Lo obliga a vivir contra la corriente de lo sano y natural, como de lo considerado sagrado por la sociedad. Por eso no es tanto el refinamiento de la extravagancia sino

²¹⁶ Robert Baldick, Brendan King, *The Life of Huysmans*, Dedalus, 2006, p. 126.

²¹⁷ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Folio, Gallimard, 1993, p. 18.

²¹⁸ *The Life of Huysmans*, op. cit., pp. 61-62.

la blasfemia provocadora el último triunfo del dandi sobre la naturaleza. Des Esseintes adorna una habitación con orquídeas para, aparentemente, contradecir lo natural de la naturaleza: “Así como las flores artificiales imitan las flores naturales, quería flores naturales que imitasen las flores falsas”. No es el arte el que imita la naturaleza sino la vida la que imita el arte, escribirá Oscar Wilde, un adepto de Huysmans.²¹⁹

De acuerdo con Gaillard, el sentimiento de frustración que se vive durante el periodo imperial y post-imperial en Francia se racionaliza por medio de un procedimiento bien conocido: el sentimiento de superioridad.²²⁰ La tesis del historiador François Furet es que la Revolución Francesa termina en 1880, después de la creación de las instituciones republicanas inspiradas en el proyecto revolucionario de 1789. Es recién entonces cuando se logra unir la nación en torno al sufragio universal, produciéndose, por tanto, la cancelación definitiva de las ilusiones aristocráticas.²²¹ Democratización social, económica y cultural: esto es lo que des Esseintes deplora. Si un escritor no encuentra el lugar que su talento o sus méritos deberían proporcionarle, es porque se trata de alguien fuera de lo común. Señalamos por nuestra parte la enorme difusión que tuvo durante el esteticismo el sustantivo, también adjetivo, “excéntrico”, esto es, fuera del centro, con que se designa a estos personajes desclasados por propia voluntad con el objetivo de diferenciarse de la medianía, del centro, justo medio, en el que se sitúa el ciudadano común. La ausencia de una buena posición en la sociedad se convierte así en una elección, no en algo padecido por la fuerza. Es la confirmación misma de que se escapa a la ley común. De ahí que sea necesario sostener esta ficción de no-pertenencia electiva con la afirmación constante de la diferencia, de la *distinción*. Para esto, es conveniente la exhibición de la no-pertenencia al elemento común y de igualación por definición: la naturaleza. Según Gaillard, éste es el razonamiento que se encuentra en el origen tanto del dandismo como del decadentismo. Para decirlo en palabras de Baudelaire:

El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia aún no es todopoderosa, en las que la aristocracia está parcialmente vacilante y

²¹⁹ Jauss, *op. cit.*, p. 130.

²²⁰ Françoise Gaillard, “De l’antiphysis à la pseudophysis –L’exemple d’À rebours–”, *Romantisme*, 1980, n°30, pp. 69-82. En este apartado seguimos mayormente su análisis, al que nos remitió el señalamiento de Jauss.

²²¹ Véase *Terminer la Révolution. De Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Paris, Histoire de France, Hachette, 1988.

envilecida. En lo turbio de estas épocas ciertos hombres desclasados, asqueados, desocupados, pero ricos por su fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más fácil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y sobre los dones celestiales que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último brillo de heroísmo en las decadencias.²²²

El odio por la naturaleza –sostiene Gaillard– es el odio dirigido a su capacidad de igualación social, base de la burguesía, sociedad racional que usurpó el lugar de la sociedad electiva del antiguo régimen. En la mentalidad del *fin-de-siècle*, el adjetivo “común”, medida de la igualación, es sinónimo de “vulgar”. El modo de escapar del dominio igualador –bajo, trivial, insoportable– es la adopción de una ética y una estética antinaturalistas. El artificio se convierte así en un contravalor distintivo.

Tal es el caso del héroe de *Al revés*; para él, como para J.-K. Huysmans, en un grado menor, la naturaleza ya no puede desempeñar el papel de una de esas utopías filosóficas que se blandían a la cara depravada de la sociedad en la que se vivía; ya no puede ser aquel refugio imaginario donde el romántico encontraba consuelo de la mezquindad y el egoísmo burgueses. Ni rousseauniana, ni lamartiniana, no puede servir de solución fantasmática al hastío y la decepción engendrados por la indignidad y la inepticia de la sociedad de los hombres.

Esta última reflexión abarca todo lo que se llama pesimismo huysmansiano.²²³

Gaillard analiza lo que da en llamar “un proyecto fundamentalmente antinaturalista” que se despliega en dos fases: la del culto de la antiphysis y la de la búsqueda de la seudophysis. El momento de la antiphysis corresponde al de la oposición al orden de la naturaleza; el de la seudophysis consiste en aquel en que se rivaliza con la naturaleza. La primera fase, la de la antiphysis, a su vez, da origen a dos tipos de comportamientos diferentes y complementarios: *la inversión*, rúbrica bajo la cual podemos inscribir todas las prácticas “al revés” de las funciones naturales y los usos sociales, y *el desvío*, o explotación de las desviaciones y contravenciones naturales. Esta última forma de subversión es más sutil y refinada. En este punto, arte y técnica se remiten a su origen común de *téchne*. Aquí debemos situar el mórbido interés por las flores naturales que parecen artificiales. Notemos que a Floressas, apellido de origen occitano del duque, Huysmans le quitó el acento

²²² Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, *op. cit.*, p. 371.

²²³ Gaillard, *op. cit.*, p. 70.

“Floressàs”, habilitando la lectura nasal de la “a” como fonema [ɑ̃], lo cual leído en *langue d’oc* suena de manera semejante a “floraison”, es decir, “floración”. Lo que busca des Esseintes es pagarle a la naturaleza el precio de su monstruosidad con su misma moneda. En vez de rodearse de flores artificiales, banales artefactos miméticos que copian la naturaleza, opta por traer a su casa parvas de flores naturales de apariencia artificial.

Georges Bataille, en un breve texto cuyo título es una alusión a la obra de Maeterlinck *La inteligencia de las flores*, propone una serie de interpretaciones acerca de lo que vemos en la flor, tanto en su aspecto exterior, como simbólicamente:

la visión de una flor, obviamente, revela la presencia de esta parte bien definida de una planta, pero es imposible quedarse en esta observación superficial, de hecho, la visión de la flor provoca reacciones mentales mucho más significativas, porque la flor expresa una resolución vegetal oscura. Está claro que el lenguaje por sí solo no puede expresar adecuadamente lo que revelan la configuración cromática y la corola, las marcas de suciedad del polen o la frescura del pistilo, sin embargo, no tiene ningún sentido ignorar (como se hace normalmente) la indescriptible *presencia real*, ni rechazar determinados intentos de interpretación simbólica como algo absurdo y pueril.²²⁴

La flor, que se nos presenta en principio como pura apariencia y exterioridad, adquiere su pregnancia simbólica de lo que guarda su interior que, en la mayoría de los casos, al abrirse los pétalos, se expone a la vista sin que lo veamos de manera consciente. Esta negación de lo que se alza en la flor es concomitante con la negación de la parte que en ella se hunde, la raíz, que es bajeza, por alimentarse de la podredumbre de la tierra. Dos ejes entonces aparecen trazados en torno a la flor: por un lado, un eje vertical, en virtud del cual la flor es asociada a lo que se eleva hacia el cielo desde la profundidad hedionda de la tierra. Se trata de un movimiento de idealidad desde la raíz hasta la floración del tallo. Por el otro lado, siguiendo el razonamiento de Bataille, podríamos trazar un eje horizontal, en el cual la flor exterior despliega *al mismo tiempo y en el mismo punto* la flor interior: corola, pistilo, los órganos reproductivos. Ya ocultos, ya evidentes, son invisibilizados cuando se convierte a la flor en símbolo de belleza ideal y de amor, haciendo a un lado las connotaciones de lo caduco, lo marchito y, con esto, de lo tanático. Es negar lo que sabemos: “el amor huele a muerte”. Así, la flor puede ser símbolo de belleza ideal solamente a fuerza de abstracciones

²²⁴ Georges Bataille, “El lenguaje de las flores”, en <http://www.carmenvan.es/bataille.htm>

del lenguaje y del anonadamiento de las representaciones tanáticas de las flores, aquellas en las que se ve comprometido el deseo, y no el imperativo categórico de belleza.

Des Esseintes desoye este imperativo de belleza que considera propio de los burgueses y los nuevos ricos: “execraba [...] los ramos combinados con los salones crema y oro de las casas nuevas”.²²⁵ En su escrúpulo descriptivo, movido por su deseo de ir contra el sentido común de la naturaleza como sede de lo bueno y lo bello, descifra la simbólica de las flores en clave de enfermedad. Si el invernadero, con sus paredes vidriadas, es comparado con un hospital, las flores que ha comprado llevan la marca de las enfermedades: carnes roídas por sífilis y lepra, carnes lívidas, con cicatrices, costras, ampollas, quemaduras, úlceras, chancros. Des Esseintes había alcanzado su objetivo:

ninguna parecía real; la tela, el papel, la porcelana, el metal, parecían haberle sido prestados por el hombre a la naturaleza para permitirle crear sus monstruos. Cuando ésta no pudo imitar la obra humana, se había reducido a copiar nuevamente las membranas interiores de los animales, a tomar prestados los tintes vivaces de sus carnes en putrefacción, las magníficas fealdades de su gangrena.²²⁶

La red semántica de la enfermedad será llevada al paroxismo en la pesadilla de la “Grande Vérole”, “la Gran Viruela”, nombre metonímico que se le daba en *argot* a la sífilis. El trabajo onírico de Des Esseintes, perturbado por las extrañas plantas y sus emanaciones, condensa sucesivamente la Flor en una mujer de peculiar apariencia que encarna, a la vez, a la Sífilis. Este sueño es el primero de una serie que lleva a des Esseintes al insomnio.

Hofmannsthal, en “Cuento de la noche 672”, concentra todas las variedades de flores naturales de apariencia artificial en una sola, que cumple la misma función que las que compra des Esseintes: la ambigua ceriflora, o flor de cera, que el protagonista del cuento ve dentro del invernadero. ¿Se trata de una flor natural que parece de cera, o es una flor natural cubierta de cera como solía hacerse también con fines decorativos?

Ahora ya no había tanta claridad en el invernadero y las formas de las plantas comenzaban a volverse extrañas. A una cierta distancia sobresalían de la penumbra unas ramas oscuras, absurdamente amenazadoras, detrás de las cuales relucía algo blanco, como si la niña se encontrara allí. Sobre un tablón se alineaban unas macetas de tierra con flores de cera. Para pasar un poco el tiempo, contó las flores,

²²⁵ Huysmans, *op. cit.*, p. 160.

²²⁶ *Ibid.*, p. 167.

que en su rigidez no parecían flores vivas y tenían algo de máscaras, máscaras acechantes con los agujeros para los ojos demasiado grandes.

Estas flores, las únicas que el joven reconoce en el segundo invernadero, son *Wachsblumen*, flores de cera. Ahora bien, dentro del mundo artificial del invernadero, no podemos distinguir si se trata de la hoya carnosa, conocida también como flor de porcelana, o de las flores que se fabrican sumergiendo en cera una flor natural o de papel. La descripción de estas flores como máscaras no puede resultar de la hoya carnosa. En otra traducción de este pasaje, leemos:

En una tabla había tiestos de arcilla con flores decorativas de cera. Para dejar pasar un poco el tiempo contó las flores que en su rígida quietud parecían flores vivas y tenían algo de máscaras, perversas máscaras de agrandadas cuencas oculares.²²⁷

El traductor, al agregar el adjetivo “decorativas”, se inclina por la segunda interpretación. En la ambigüedad de las flores de cera cabe leer el punto de fuga que pone en perspectiva el desarrollo ulterior del relato, que culmina con la muerte del joven. El invernadero es el espacio de la pérdida total de la forma reconocible y de la separación entre lo natural y lo artificial, distinción que des Esseintes lleva al paroxismo en su vindicación de lo antinatural. El joven hijo del comerciante, al igual que su antecesor en el esteticismo, vive rodeado de objetos bellos y muere en la fealdad más absoluta, tras recibir una patada de caballo en las costillas, desfigurado de dolor y de ira por su temprana muerte, como la que suponemos le cabe a des Esseintes y sabemos que acaece a Dorian Gray. El protagonista del “Cuento de la noche 672”, que Hofmannsthal publica en 1895, es un claro representante de la alta burguesía liberal del período del *Jugendstil* que se resiste, a pesar de sí, a medir las consecuencias de su intervención técnica en los dominios de la naturaleza y que encuentra su alibi en un arte inspirado en la reproducción estilizada de formas vegetales y animales, fijadas en materiales que, a su vez, no hacen sino recordar lo ctónico, por un lado, y lo etéreo, por el otro.²²⁸ El artificio de los invernaderos da una vuelta más a este

²²⁷ El autor de esta traducción es Miguel Ángel Vega. En: Hofmannsthal, Hugo von, *El libro de los amigos. Relatos*, Edición y traducción de Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 175-176.

²²⁸ “La relación entre el interior del *Jugendstil* y el que lo precede consiste en el hecho de que el burgués encubre su coartada en la historia con una coartada aún más lejana en la historia natural (especialmente el reino vegetal) [I 7, 5]” “Das Verhältnis des Jugendstilinterieurs zu dem ihm vorangehenden besteht darin,

ocultamiento. Las plantas y las flores de invernadero son el resultado de la naturaleza intervenida técnicamente; no son naturaleza en estado de naturaleza, sino naturaleza en estado artificial. Esta condición, como hemos visto, es la que explora y explota Huysmans en el capítulo VIII de *À rebours*.

Si las flores de las que busca rodearse des Esseintes son flores que poseen una apariencia contraria a la idea burguesa que se tiene de las flores como productos es, según Gaillard, porque el decadente quiere justamente atacar la idea de naturaleza burguesa según la cual lo natural es saludable. De ahí que le oponga lo deforme y lo enfermizo. Así, la antinaturaleza participa de la naturaleza, como representante de su límite y de su fin lógico, tanto que, por momentos, el antinaturalismo del decadente es más bien un hipernaturalismo.

Como desarrollaremos en el capítulo V, Hofmannsthal busca volver —es decir, iniciar su recorrido *al revés*— del artificialismo a ultranza de Huysmans y de Wilde por obra de la transformación alomática. Pero en 1891, año en que lee *À rebours*, y el diario de Henri Amiel, escribe aún en su libreta de notas de trabajo: “ ‘C’est à travers l’art qu’on apprend à jouir de la nature’ [*Es a través del arte como aprendemos a gozar de la naturaleza*]. La naturaleza se genera y se forma y se embellece y se eleva a sí misma. Pero a gozar de sí, primero aprende a hacerlo a través del arte”.²²⁹ Y todavía hacia fines de 1892, después de leer *Intentions*, confiesa en una carta a Hermann Bahr que “el libro de Oscar Wilde es el que he estado anhelando inconscientemente desde mis quince años y medio”.²³⁰

3. Los atributos de la obra de arte

Huysmans identifica al personaje crítico con el artista, puesto que dota a uno y otro de los mismos atributos. En el capítulo V de *À rebours*, escribe:

dass der Bourgeois sein Alibi in der Geschichte mit dem noch entlegneren in der Naturgeschichte (besonders dem Pflanzenreiche) vertuscht.” Benjamin, Walter, *op. cit.*, Band V-1, p. 298.

²²⁹ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass”, *op. cit.*, p. 331. Es de suponer que este apunte, tomado el 31 de mayo de 1891, mientras lee el diario de Henri Amiel, recubre también el periodo de lectura de la novela de Huysmans, ya que dos semanas más tarde, el 16 de junio, anota: “ ‘Des Esseintes’: Homero en encuadernación de gastado cuero malva, papel creado especialmente, en la contratapa: ‘Le Roman de Troies’ y ‘Le Roman d’Ulysse’. Un confesionario rococó dorado como mesa de *toilette*”.

²³⁰ Citado por Eugene Weber, “Hofmannsthal und Oscar Wilde”, *Hofmannsthal-Forschungen I. Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Wien 10. Bis 13. Juni 1971*, Basel, 1971, p. 99.

Tras haberse desinteresado de la existencia contemporánea, había resuelto no introducir en su celda larvas de repugnancias o de lamentos; por eso había querido una pintura sutil, inmersa en un sueño viejo, en una corrupción antigua, lejos de nuestras costumbres, lejos de nuestros días.²³¹

Veamos ahora en qué términos se refiere Huysmans a Gustave Moreau en ocasión del Salón Oficial de 1880:

Es un místico encerrado, en pleno París, en una celda donde ya ni siquiera penetra el ruido de la vida contemporánea que sin embargo golpea furiosamente a las puertas del claustro. Abismado en el éxtasis, ve resplandecer las feéricas visiones, las sangrientas apoteosis de otras épocas.²³²

Aquí, la identificación que se desprende de la comparación de ambos textos se produce entre Des Esseintes y Moreau. El neurótico de noble linaje padece el mismo mal que el pintor: la desadecuación con el mundo en que le tocó nacer. Pero Huysmans establece otra relación de semejanza, ya no entre el protagonista de la novela y Moreau, sino entre este último y el autor, puesto que él mismo pone la firma en *L'Art moderne* (1883) a dichos que poco después habrán de salir de boca de Des Esseintes. Éste y Huysmans comparten juicios e ideas sobre el arte y utilizan términos semejantes, cuando no los mismos. El primero, al poseer atributos del artista y ver fundida su voz con la del crítico, se convierte en una figura sintética que supera a ambos en el ideal esteticista: el aristócrata que vive apartado de las masas proletarias y de la burguesía filistea y diletante en la contemplación especulativa de obras de arte.

¿Pero qué encuentra Des Esseintes en la obra de arte? Ésta aparece dotada de un doble valor: por un lado, un valor intrínseco y absoluto (“lo que era en sí misma”); por otro lado, el valor de aquello que puede brindarle a quien la observa (“lo que permitía prestarle”), con lo cual no correspondería hablar de contemplación desinteresada en sentido estricto.²³³ A partir de esta atribución dual, el comportamiento crítico de Des Esseintes manifiesta diversas posturas. En primer lugar, la obra de arte es un vehículo que lo transporta hacia “una esfera donde las sensaciones sublimadas le imprimen una inesperada

²³¹ *Op. cit.*, p. 113.

²³² Huysmans, *L'Art moderne*, París: 10/18, 1978, p. 152.

²³³ *À rebours*, *op. cit.*, p. 279.

conmoción, cuyas causas habría vanamente de buscar durante mucho tiempo”.²³⁴ Uno de los atributos esenciales de los libros y los cuadros que lo conducen a otra esfera es que sus temas no se limitan a la “vida moderna”.²³⁵ En una segunda instancia, y gracias a dicha característica, estas obras lo hacen penetrar en lo más profundo del “temperamento de aquellos maestros”.²³⁶ De modo que se puede producir el tercer momento, que consiste en la capacidad que tienen estas obras de sustraer a su espectador, como lo hicieron con el artista, de esta “vida trivial”.²³⁷ El cuarto movimiento es el de la “comunidad de ideas” entre espectador y creador, porque éste, al producir la obra que suscita tales sensaciones en quien la contempla, se hallaba en “una situación espiritual análoga a la suya”.²³⁸ Aquí, la identificación del espectador-crítico con el artista es total y produce saturación. Es la instancia inmediatamente anterior a la de la apropiación del otro por parte de Des Esseintes, que se da en último lugar: “con el fin de seguir absorbiéndolos [a Flaubert, De Goncourt, Zola y Baudelaire], había tenido que esforzarse por olvidarlos y por dejarlos durante un tiempo en los estantes, en reposo”.²³⁹ En palabras de Jean de Palacio, *À rebours* es un libro hecho de libros, “insaciable, bulímico, que absorbe e ingiere otros libros por medio de una fagocitosis literaria (mientras que el bibliófilo es anoréxico).”²⁴⁰

En el capítulo XIV, Des Esseintes, muy debilitado por la neurosis que padece, ordena su biblioteca con la ayuda de un criado: “Este trabajo duró poco, pues la biblioteca de Des Esseintes apenas encerraba una cantidad singularmente acotada de obras laicas, contemporáneas”.²⁴¹

Des Esseintes clasifica, ordena y desecha permanentemente. Los cuadros de Moreau son unos de los pocos que ha elegido para vestir su soledad. Su extravagancia va de la mano de una suerte de ascetismo que lo impulsa a reducir todo a su mínima expresión, tanto que acaba encerrado y alimentándose con papilla administrada contranatura (*à rebours*, justamente). La búsqueda de Des Esseintes por lo único, lo puro, y lo esencial, se traduce en dos movimientos distintos y, a la vez, complementarios. La separación, la

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Ibid.*, pp. 284-285.

²⁴⁰ En Palacio, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Chap. XII, “La postérité d’*À rebours* ou le livre dans le livre”, Paris: Séguier, 1995, p. 195.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 277.

ruptura y la descomposición se llevan a cabo en función de determinadas analogías, afinidades –“filiaciones” es el término que utiliza des Esseintes. Separación y analogía quedan sintetizadas en el símbolo. Así des Esseintes resuelve la encrucijada entre el decadentismo y el naturalismo (búsqueda de filiaciones, establecimiento lineal de la especie, del arte, influencia del medio, teorías de la herencia), anunciando un tercer momento: el simbolista. Los artistas que lo promueven son Moreau y Mallarmé, originales en el sentido de que no derivan de ningún otro artista. Éste es el lugar excelso en que los coloca des Esseintes: en el arte contemporáneo, Moreau y Mallarmé son únicos. Si Moreau es a la pintura lo que Mallarmé a la poesía, la razón estriba en la capacidad que ambos poseen de producir símbolos. Esta cualidad los convierte en artistas radicalmente originales, ya que a pesar de las influencias que manifiestan sus obras, no tienen antecedentes. El símbolo, cuya definición leemos en el capítulo XIV a propósito de la obra de Mallarmé, es el elemento poético esencial del poema en prosa, porque condensa analogías y sugiere en vez de representar –denotar–:

Percibiendo las analogías más lejanas, [Mallarmé] designaba a menudo, con un término que daba a la vez, por medio de un *efecto de similitud*, la forma, el perfume, el color, la cualidad, el brillo, el objeto o el ser al cual hubiera sido necesario adjuntar numerosos y variados epítetos para desprender todas sus facetas, sus matices, si se lo hubiera indicado simplemente por su nombre técnico. Lograba así *abolir el enunciado de la comparación* que se establecía, por sí misma, en la mente del lector, *por medio de la analogía*, no bien penetraba el símbolo, y se dispensaba de desparramar la atención en cada una de las cualidades que hubiera podido presentar, uno a uno, los adjetivos colocados en fila india, la *concentraba en una sola palabra*, en un todo, que producía, *como en un cuadro* por ejemplo, un aspecto único y completo, un conjunto. Esto se convertía en una literatura condensada, un concentrado esencial, un sublimado de arte [...].²⁴²

¿Cabe afirmar que des Esseintes es un coleccionista en el sentido que le da Walter Benjamin a este término en su ensayo sobre Edward Fuchs?²⁴³ A des Esseintes le interesan los individuos particulares y carece por completo del espíritu histórico que anima el trabajo de Fuchs: mediante las obras establece relaciones personales con los artistas. Habla de poetas y pintores refiriéndose más que a sus obras a sus nombres, y los atributos de aquéllas

²⁴² *À rebours*, op. cit., p. 301-302.

²⁴³ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Planeta-Agostini, 1994, pp. 89-135.

los otorga a los artistas. Adquiere dos de los mejores cuadros de Moreau. Uno es *Salomé* y, el otro, *L'Apparition*. Robert Delevoy observa que ambos, pintados a mediados de la década de 1870, habrían de convertirse en “fórmulas de base, prototipos, modelos privilegiados” para los simbolistas de los ochenta; con el “apoyo logístico” de Huysmans, estaban destinados a marcar “una articulación esencial en los anales del simbolismo”. Son el soporte a propósito del cual se realiza “el paso de la significación plástica a la verbal”.²⁴⁴

Ahora bien, la ficcionalización que Huysmans opera sobre el discurso crítico coloca en una incómoda situación a las obras de arte. Podríamos distinguir tres formas básicas en que el discurso crítico se relaciona con su objeto. Cuando el texto crítico se plantea como mediación entre el espectador o público y la obra de arte, ya para explicarla, ya para interpretarla o establecer un juicio de valor, buscando echar luz o llamar la atención sobre uno de sus sentidos posibles, el cuadro no se ve obliterado por el discurso crítico, sino que sigue siendo el verdadero objeto acerca del cual se discurre. Así, momentáneamente velada por la interferencia de otro orden de signos, la obra de arte no deja de ser el objeto, el referente. El segundo caso reviste la forma de una colaboración entre artista plástico y escritor, como la relación obra-crítica que establecen Odilon Redon y Huysmans en 1885, cuya estrategia de trasposición analiza Dario Gamboni en *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature* (1989). El tercero y último modo es el que ejecuta Huysmans en *À rebours*: la crítica de la obra de arte aparece en un contexto y en un marco de enunciación tales que los cuadros y los libros como objetos artísticos existentes fuera de la ficción de la novela pierden cierta referencialidad y quedan relegados a un tercer plano.

4. Quintaesencia de la prosa poética

La pregnancia de la figura de Salomé ha sido muy poderosa en el imaginario esteticista de fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Virgen y fatal, ingenua y seductora,

²⁴⁴Robert Delevoy, *Diario del simbolismo*, traducción de Francisco A. Pastor Llorián, Ginebra, Skira, 1979, pp. 42-43.

fue investida durante décadas con todos los atributos de la mujer perversa por la cual un hombre llega a perder la cabeza. Mario Praz traza el origen de este tipo de mujer a partir de Sade y del romanticismo frenético francés que, revivido por Dostoievski, llega al decadentismo *fin de siècle*, y afirma que en la literatura que la tiene por protagonista, la relación entre los sexos establece que el hombre desempeñe el rol femenino, y la mujer sea la que domina.²⁴⁵ Desde Moreau hasta Fritz Lang, que en *Metrópolis* (1923) fusiona las imágenes de María y de Salomé, apenas hubo pintor, poeta o novelista que se sustrajera a su fatal encanto, incluso Maeterlinck, que en su libreta de trabajo de 1887, anota el 4 de abril: “Herodiada paródica que ~~habla con el~~ <dialoga con el> decapitado S. Juan Bautista (efecto de espejo de feria)”.²⁴⁶ Y en 1893, Wilde publicó su *Salomé* en francés, acusando una fuerte influencia de Flaubert y de *La princesse Maleine* de Maeterlinck.

Los pasajes que des Esseintes le dedica a la Salomé de Moreau tienen al menos cinco fuentes. Tres de ellas son señaladas por el narrador: las palabras de los evangelios según San Mateo y San Marcos, *Salammbô* de Flaubert (1862), y el poema de Stéphane Mallarmé, *Herodiada* (1867).²⁴⁷ Las otras dos, no explicitadas, son el cuento *Hérodias*, también de Flaubert (1877), y la crítica de Moreau que el mismo Huysmans publicó en *L'Art moderne*. Ahora bien, en ningún pasaje de la novela se menciona a un tal Huysmans que des Esseintes ha leído y cuya visión del arte moderno comparte. Entre tantos nombres mencionados, bien habría podido aparecer el de Huysmans, a igual título que el de Mallarmé, Tristan Corbière o Théodore Hannon. El hecho de que no aparezcan juntos los nombres de Huysmans y de Des Esseintes en la novela refuerza la interpretación según la cual el personaje funcionaría como *alter ego* del autor. Si no aparecen juntos, es porque son el mismo bajo dos nombres distintos, la misma voz que se manifiesta dentro de distintos marcos de enunciación: Huysmans, el de la crítica de arte, des Esseintes, el de la ficción. Y es que, desde su origen mismo, los pasajes críticos de Huysmans fueron concebidos como textos literarios. Per Buvik, en el ensayo que en 1989 le dedicó a la obra de Huysmans,

²⁴⁵ Véase el análisis de Mario Praz al tratamiento de la figura de Salomé en la literatura decadentista, en *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze: Sansoni, 1966, pp. 266-281.

²⁴⁶ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Tome 1, Bruxelles, Archive & Musée de la Littérature, Éditions Labor, 2002, p. 365.

²⁴⁷ En una carta de 1883, Huysmans le pide a Mallarmé copias de dos poemas difíciles de conseguir: “L’Après-midi d’un faune” y “Hérodias”: “mi héroe posee la admirable acuarela de Gustave Moreau [...] y quiero citar de su “Hérodias” mientras intento describir las pinturas mágicas de Moreau”. Citado por Baldick, *op. cit.*, p. 128.

sostiene que los retratos de Helena y de Salomé “no se inspiran solamente de la Salammbô de Flaubert, evocada en *L'Art moderne* y en *À rebours*, sino también de la Nana de Zola, es decir, de dos de las más monstruosas figuras literarias contemporáneas”. Así, concluye Buvik, se observa que Huysmans en su rol de crítico de arte asocia el análisis de la obra de Moreau con un universo novelesco.²⁴⁸ En la carta dirigida a Paul Bourget que citamos antes, Huysmans manifiesta la dificultad extrema que a sus ojos entraña la tarea del crítico: “La explicación de una cosa concebida en el cerebro de otro es casi imposible”. De ahí que la crítica de arte sólo resulte posible como práctica creativa, como una “cosa concebida” por el crítico mismo. A continuación, Huysmans agrega que en *L'Art moderne* no se ha extendido acerca de Moreau “porque me lo reservo para el libro sobre el refinamiento en el que estoy trabajando actualmente y en el cual hablaré de sus obras maestras *La aparición* y *La Herodiada*”.²⁴⁹ Esta misma estrategia de reserva de la escritura, por así llamarla, es explicitada en una carta del 12 de mayo de 1883 donde Huysmans señala a Émile Hennequin que en las críticas que componen *L'Art Moderne* apenas se ha ocupado de Redon y de Moreau, pues antes que perder en un libro de artículos las explicaciones que tiene para dar acerca de sus obras, prefiere guardárselas para su novela.²⁵⁰ Poco después, a principios de enero de 1884, año de publicación de *À rebours*, Huysmans envía una carta a Lucien Descaves en la que confiesa acerca de *L'Art Moderne* que “hubiera querido, fuera de las opiniones del libro, intentar poner poemas en prosa, escribirlo como una novela”.²⁵¹ Tales declaraciones de Huysmans evidencian que la concepción de su novela *À rebours* está íntimamente ligada a la práctica de la crítica de arte o, más precisamente, a sus límites genéricos respecto de la escritura poética en prosa y de la novela.²⁵² La analogía entre el cuadro y la palabra simbólica, unidad de escritura del poema en prosa, es lo que justifica a éste como el género literario que traduce acabadamente al primero.

²⁴⁸ *La Luxure et la Pureté. Essai sur l'œuvre de J.-K. Huysmans*, París/Oslo, Société Nouvelle Didier Érudition, Solum Forlag A/S, 1989, pp. 67-68.

²⁴⁹ *L'Herne. Huysmans, op. cit.*, p. 177.

²⁵⁰ Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p.77.

²⁵¹ Citado por Gamboni, *Ibid.*, p. 160

²⁵² Daniel Grojnowski, en su artículo “Salomé, l'art et l'argent”, realiza la siguiente observación: “El impasse novelesco del que [Huysmans] toma conciencia mientras se agota la vena naturalista concuerda con la fascinación que han ejercido sobre él las obras expuestas por Moreau en el Salón de 1880”. Este señalamiento refuerza nuestra afirmación acerca de la íntima relación que existe en el origen de *À rebours* entre discurso crítico y ficción. El ensayo de Grojnowski forma parte del ya citado volumen *L'Herne. Huysmans*, pp. 165-172.

Françoise Meltzer sostiene que el proyecto narrativo de Huysmans está íntimamente ligado a la figura de Salomé:

Para Huysmans, el novelista, al igual que un pintor, debe hacer explotar los límites del lienzo; más importante aún, debe hacer explotar el concepto mismo de marco, y producir una obra ‘tan deseable como aquellas que nos han prometido las Escrituras’. Sobre la base de estas perspectivas de Huysmans, se puede decir que la metáfora de toda la poética de *À rebours*, el modelo de lo que él busca hacer con la novela, es la Salomé de Gustave Moreau. Salomé, la figura de las Escrituras, aquella cuya danza resulta en la muerte de Juan el Bautista –Salomé, para des Esseintes, es incontenible por el marco de sistema moral o ideológico alguno. Las extensas descripciones de Huysmans de las dos Salomé de Moreau son acaso los momentos más explosivos (y, por cierto, los más apasionados) de la novela”.²⁵³

Manifiestan también su idea del poema en prosa como unidad de escritura del género novela:

De todas las formas de la literatura, la del poema en prosa era la forma preferida de Des Esseintes. [...] debía, según él, contener, en su pequeño volumen, [...] la potencia de la novela [...]. Con frecuencia, des Esseintes había meditado sobre este inquietante problema, escribir una novela concentrada en algunas frases [...]. La novela, así concebida, así condensada en una o dos páginas, se convertiría en una comunidad de pensamiento entre un escritor mágico y un lector ideal, una colaboración espiritual consentida entre diez personas superiores esparcidas en el universo, una delectación ofrecida a los delicados, accesible sólo a ellos.²⁵⁴

Huysmans, convencido del agotamiento del género novela, cree hallar en la prosa poética la nueva forma de expresión literaria que le permite concebir la crítica de arte como obra de ficción. Así lo explica en su “Prefacio. Escrito veinte años después de la novela”:

Había muchas cosas que Zola no podía comprender: primero, esta necesidad que yo experimentaba de abrir las ventanas, de escapar de un medio en el que me ahogaba; luego, el deseo que me apesaba por sacudir los prejuicios, por romper los límites de la novela, de hacer entrar en ella el arte, la ciencia, la historia, en una palabra, por usar esta forma solamente como marco para insertar trabajos más serios. A mí, era esto lo que me impactaba sobre todo en aquella época, suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión, la mujer, concentrar el pincel de luz en un solo personaje, hacer, a cualquier precio, algo nuevo.²⁵⁵

²⁵³Meltzer, Françoise, *Salomé and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 15.

²⁵⁴Huysmans, op. cit., 1975, pp. 304-305.

²⁵⁵Este prefacio acompañó la edición de *À rebours* de 1903. Cita tomada de *Joris-Karl Huysmans. Romans I*, op. cit., p. 573.

Lo nuevo que hace Huysmans, no es traducir verbalmente las imágenes de los cuadros de Moreau, sino hacer transponer al pintor el umbral de la ficción, incluyéndolo dentro del marco –roto, forzado– de una novela suficientemente abierta como para admitir “trabajos más serios”: documentos, críticas de arte, breves narraciones sobre la vida contemporánea. De lo contrario, ¿cómo habría podido Huysmans no sólo insertar sus propios microrrelatos, sino demoler hasta los cimientos mismos el edificio de la novela naturalista, proclamando el advenimiento del simbolismo? Ir en el sentido inverso al de Zola es sin lugar a dudas una de las acciones principales calificadas por la locución adverbial *à rebours* y llevadas a cabo literaria y materialmente por la novela de Huysmans. Para comprender esto, leamos *à rebours* el siguiente fragmento publicado por el mentor del naturalismo en junio de 1876:

Habré dado cuenta de todas las curiosidades de la pintura moderna cuando me haya ocupado de Gustave Moreau, que reservé para el final por considerarlo la más asombrosa manifestación de las extravagancias en las que puede caer un artista en la búsqueda de la originalidad y el odio por el realismo. El naturalismo contemporáneo, los esfuerzos del arte por estudiar la naturaleza, debían evidentemente llamar a una reacción y engendrar artistas idealistas. Este movimiento retrógrado en la esfera de la imaginación cobró en Gustave Moreau un carácter particularmente interesante. No se refugió en el romanticismo como se hubiera podido esperar; desdeñó la fiebre romántica, los efectos de los coloridos fáciles, los desarreglos del pincel a la espera de la inspiración para cubrir una tela con oposiciones de sombra y luz que hagan parpadear los ojos. No, Gustave Moreau se lanzó al simbolismo. Pinta cuadros en parte compuestos de adivinanzas, redescubre formas arcaicas o primitivas, toma como modelo a Mantegna y da una importancia enorme a los mínimos accesorios del cuadro. Su fórmula se volverá totalmente inteligible si describo los dos últimos cuadros que expone este año. El primero tiene por tema *Hércules y la Hidra de Leme*. El pintor expresó su originalidad en la hidra, que hizo enorme, ya que ocupa todo el centro del cuadro. Hércules, al que relegó a un rincón, es una pequeña figura paliducha, estudiada someramente, mientras que la hidra se alza como no sé qué árbol gigantesco, con un tronco colosal del que salen siete cabezas como siete ramas fantásticamente torcidas. Hasta aquí los artistas generalmente representaron al monstruo bajo la forma de dragón, pero Gustave Moreau llevó a cabo una revolución: lo hizo serpiente, y esto resume su descubrimiento, una invención genial que, es de creer, le llevó meses poner a punto. Un pensamiento profundo se esconde sin duda bajo esta manera de tratar el mito, pues no deja nada librado al azar; hay que mirar sus obras como enigmas donde cada detalle tiene su significado propio. Su segundo cuadro, *Salomé*, es aún más bizarro. La acción se desarrolla en un palacio “de una arquitectura ideal”, según la expresión de un crítico entusiasta. Por lo demás, me permitiré tomar prestado de este crítico la descripción de la tela, pues, francamente, me confieso incapaz de escribir una semejante. “Enfrente, en un trono, o más bien, es un altar, está sentado Herodes. Detrás de él se desprende sobre un fondo de

columnas el triple dios, cuyas mamas están dispuestas como racimos de uva; extiende la mano con un gesto simbólico. Herodes es de una palidez mortal en sus blancos ropajes; es igual a un espectro y encarna evidentemente el viejo mundo, listo para derrumbarse junto con él. Al pie del altar hay un esclavo, con una espada en la mano, inmóvil, mudo, pálido como su amo; en el lado opuesto se ve a Herodíada junto a una música que toca un instrumento. La maravillosa muchacha, entre las flores desparramadas por el suelo, desliza los dedos de sus pies blancos ornados de rubíes y de alhajas. Tiene un brazo extendido, el otro replegado, y sostiene ante su rostro algo que podría ser un loto rosa. Ésta es toda su danza y, sin embargo, nunca comprendimos mejor la locura del tetrarca que le ofrece a Salomé la mitad de su reino”.

Gustave Moreau se encuentra cumplidamente en esta descripción de uno de sus admiradores. Su talento consiste en tomar temas que ya fueron tratados por otros artistas, y en remodelarlos de manera diferente, más ingeniosa. Pinta sus sueños, que no son sueños simples e ingenuos como los que todos tenemos, sino sueños sofisticados, complicados, enigmáticos, donde uno no se halla enseguida. ¿Qué valor puede tener en nuestros días semejante arte? Es una pregunta que no es fácil de responder. Veo en él, como dije, una simple reacción contra el mundo moderno. La ciencia no corre peligro alguno. Nos encogemos de hombros y lo pasamos por alto, es todo.²⁵⁶

En *L'Art moderne*, Huysmans escribe: “La Salomé que había expuesto, en 1878, vivía con una vida sobrehumana, extraña”. Y más adelante, dice de *Hélène*: “semejante a una divinidad malhechora que envenena sin siquiera tener conciencia de ello todo lo que se le acerca o todo lo que mira y toca”.²⁵⁷ En un pasaje de *À rebours* leemos: “des Esseintes veía al fin realizada a esa Salomé, sobrehumana y extraña, que había soñado”. Unas líneas más adelante compara a Salomé con *Hélène*: “la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, al igual que la Helena antigua, todo lo que se le acerca, todo lo que la ve, todo lo que ella toca”.²⁵⁸ Del análisis genético que desarrolla a partir del *Carnet vert* de Huysmans, que recubre el periodo de creación desde 1886 hasta diciembre de 1906, es decir, los veinte años que siguen a la publicación de *À rebours*, Sylvie Duran realiza observaciones que son pertinentes a la producción anterior, como mostramos en este capítulo. A firma Duran, y nosotros con ella:

²⁵⁶ Zola comienza en 1875 una serie de colaboraciones en el diario ruso *El Mensajero de Europa* a instancias de su amigo Ivan Turgeniev, cuya sección lleva por título “Cartas de París”. El 2 de mayo de 1876, anuncia su comentario del Salón de 1876, que ofrece completo en la entrega de junio. Aquí se encuentra el pasaje citado. <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-76.html>

²⁵⁷ Huysmans, op. cit., 1978, p. 154.

²⁵⁸ Huysmans, op. cit., 1975, p. 117.

Si los textos huysmansianos definitivos, publicados, poseen un estatuto genérico transicional, indeciso, híbrido, fronterizo, es porque en su origen mismo, están obrando la hibridación y los deslizamientos genéricos.²⁵⁹

En sus escritos para el Salón, Huysmans ya tiene la intención de incorporar –y lo hace– poesía en prosa, a pesar de que no considerase que fuera el marco adecuado para ella, con la esperanza de poder reutilizarla dentro de una estructura narrativa de ficción. Por este motivo, es ciertamente delicado afirmar que los microrrelatos de Huysmans-des Esseintes sean casos puros de transposición semiótica en los términos de Jakobson. En primer lugar, porque como bien observa Buvik y hemos mostrado aquí, Huysmans descubre tardíamente a Moreau y su cortejo de *femmes fatales*.²⁶⁰ Hacia 1880, ya ha corrido mucha tinta al respecto. En segundo lugar, porque Moreau mismo basa su obra en relatos bíblicos, mitológicos, y literarios. Huysmans, en el personaje de Des Esseintes, establece filiaciones, entre Flaubert, Mallarmé y Moreau, y a la vez se suma a este linaje con sus poemas en prosa insertos en la novela. No podemos hablar entonces de una mera transposición de signos verbales en signos no verbales, ni de la inversa, sino de un cúmulo de representaciones literarias y pictóricas que Huysmans utiliza en su objetivo de convertir a Moreau, junto con Redon y Bresdin, en los artistas plásticos más originales de la época, cumpliendo así con la regla de Charles Peirce, mencionada por Jakobson, según la cual “todo signo es traducible a otro signo en el que aquél se nos aparezca más preciso y desarrollado”.²⁶¹ Para Huysmans, éste es el signo verbal. La riqueza semántica y estilística de los microrrelatos de Huysmans estriba precisamente en que no son producto de una transposición en un solo sentido. Basándonos en términos de Genette, que retoma el de “transposición intersemiótica” de Jakobson, diremos que el de Huysmans-des Esseintes es más bien un caso de triple transposición o traducción:

1. Re-prosificación poética (fuentes en prosa-hipertexto en prosa poética).

²⁵⁹ Sylvie Duran, “Mauvais genres? Petite contribution génétique à la question générique”, *Huysmans et les genres littéraires*, *op. cit.*, p. 29. En el periodo posterior a *À rebours*, sin embargo, el interés de Huysmans se centra más en la “vecindad formal que existe entre la *nouvelle* y la novela”, y ya no en la de la poesía en prosa y la novela. Concluye Duran: “La exploración genérica lo confirma: Huysmans busca una vía a través de los géneros –trans-género–, que explota sucesivamente y mestiza. Su originalidad se sustenta esencialmente en la hibridación. Con la lectura de sus últimas novelas, podríamos pensar en un malentendido genérico: persevera en la escritura de novelas cuando debería escribir (y sueña con escribir) tratados, ensayos, biografías, otras series de croquis y de aguafuertes. Pero continuar en esta vía es brindarse la seguridad de ser leído, y de acceder, por la modernidad misma de sus investigaciones, a la posteridad”, p. 38.

²⁶⁰ Buvik, *op. cit.*, p. 65.

²⁶¹ Jakobson, *op. cit.*, p. 71. Jakobson refiere esta regla de Peirce por intermedio de John Dewey.

2. Transestilización, o reescritura poética: apropiación de los hipotextos con “dilatación estilística” y “expansión”.
3. Transposición intersemiótica.²⁶²

Las prosas poéticas de Huysmans, a su vez, habrán de convertirse en hipotextos de la saga finisecular de Salomé. En la sección LVI de *Palimpsestos*, Genette analiza las transposiciones ampliatorias de Flaubert en “Herodíada” y de Wilde en *Salomé* en relación con la motivación de la heroína para pedir la cabeza de Juan. Si en el caso del relato de Flaubert, la razón estaba desprovista de sentimiento, en Wilde se convierte en una causa amorosa. Sin lugar a dudas, el nexos entre ambos son las reescrituras de Huysmans, quien erotiza a Salomé.²⁶³

La prosa de Huysmans apela, sobre todo, a un paradigma de adjetivos referentes a piedras preciosas, materiales imperecederos, como los metales, telas bordadas y caladas. Esta prosa aparece atravesada por el afán de una expresión esencial, pura y, al mismo tiempo, signada por el matiz, la indefinición. El trabajo con el adjetivo es fundamental en la escritura huysmansiana, tanto en la crítica como en la de ficción. El adjetivo funciona como ornamento en su doble rol de señalar lo esencial y de dar matices, crear misterio.

La pintura simbolista (Moreau, Bresdin, Redon) pone en juego este paradigma en su trasposición literaria, cuyo antecedente ejemplar es la poesía de Baudelaire. Ésta encarna el giro por el cual se abandona la naturaleza prolífica, buena, generosa, inspiradora, la naturaleza creadora a la par de la cual se colocaba el poeta romántico, la *natura naturans* que hacía soñar al hombre con alcanzar el absoluto, y se pasa a adoptar una postura antinaturalista, desde la cual la naturaleza cobra formas cristalizadas, fijas, rígidas.²⁶⁴

En la ficción, Des Esseintes adquiere las dos obras maestras de Gustave Moreau, *Salomé* y *L'Apparition*, y pasa noches enteras contemplándolas. Esta referencia a Moreau da inicio a un microrrelato donde se despliega todo el saber crítico de Des Esseintes, mediado por el narrador que comienza describiendo en pretérito imperfecto –tiempo que

²⁶² Véase Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1992, pp. 291-323, y especialmente, p. 372.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 384-395. Sobre la erotización de las figuras de Salomé y Helena, véase Per Buvik, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁴ Véase Hans Robert Jauss, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, parte III, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, *op. cit.*, pp. 117-124.

predomina en la narración de la novela— el trono y la figura de Herodes con verbos, preposiciones y adjetivos que expresan localización espacial: “un trono se alzaba”; “bajo innumerables bóvedas”; “en un palacio”; “en el centro del tabernáculo que dominaba el altar”; “las piernas juntas, las manos sobre las rodillas”.²⁶⁵

Huysmans realiza el contrapunto de la inmovilidad gracias al uso del participio presente, forma verbal que en francés puede tener tanto el valor de un verbo como el de un adjetivo, bajo la forma de una proposición relativa. En tanto tal, modifica al sustantivo pero contiene, a la vez, la acción del verbo. También hace contrastar la quietud de la figura del Tetrarca con el movimiento de los vapores que lo rodean, a través del empleo de verbos que imprimen acción a la descripción: “luego el vapor subía, desenroscándose bajo las arcadas”.²⁶⁶

La irrupción de Salomé en la escena es marcada por el cambio del tiempo verbal. La narración ahora está en presente:

En el olor perverso de los perfumes, en la atmósfera recalentada de esta iglesia, Salomé, con el brazo izquierdo extendido, en un gesto de dominio, con el brazo derecho replegado, sosteniendo, a la altura de la cara, una gran flor de loto, avanza lentamente en puntas de pie, a los acordes de una guitarra cuyas cuerdas puntea una mujer en cuclillas.²⁶⁷

Así, el lector ve a Salomé desplegar sus encantos sensuales: “comienza la lúbrica danza”; “sus pechos ondulan”; “sobre la humedad de su piel los diamantes, atados, brillan, sus brazaletes, sus cinturones, sus anillos, escupen chispas”.²⁶⁸ La descripción, a cargo del narrador focalizado en la mirada del personaje, borra las huellas de la instancia de enunciación, de modo que caen las fronteras entre los niveles narrativos, puesto que convergen en el mismo punto de vista las miradas del autor, el narrador, el personaje, y el lector. Pero basta una nueva intervención del narrador para volver a cada uno a su lugar, lo cual logra retomando el uso del imperfecto. De la lectura de este pasaje resulta una especie de visión —que no es sino la visión de Des Esseintes contemplando las telas—, de la que

²⁶⁵ Huysmans, op.cit., 1975, p. 114. Véase en el Apéndice la traducción de este pasaje del capítulo V.

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 114-115.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

“despertamos” cuando el narrador “sale” del cuadro: “Este tipo de Salomé tan acechante para los artistas y para los poetas, obsesionaba desde hacía años a des Esseintes”.²⁶⁹

El microrrelato de *À rebours* reconstruye en parte el proceso por el cual se mitologiza el personaje histórico de la hija de Herodías. Des Esseintes se remonta hasta la fuente bíblica y cita el pasaje de San Mateo. Salomé ya no es la muchacha que logra quebrantar la voluntad del rey con sólo contonear las caderas, sino que “se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria”.²⁷⁰ Después de la descripción del cuadro, prosigue con su interpretación, porque a pesar de que introduce en su nueva casa los cuadros por su valor ornamental, a igual título que los muebles o las flores, des Esseintes siente una admiración sin límites por las pinturas de Moreau. Compra cuadros “con el objetivo de alhajar su soledad”.²⁷¹ Los verbos que aparecen asociados a las pinturas tienen que ver con la localización (“escalonarse”, “colgar”, “suspender”) y con la decoración (“ornar”, “alhajar”, “amueblar”, “vestir las paredes”).

El episodio de Salomé se cierra con una interpretación que hace des Esseintes sobre la intención del pintor, donde se retoma la identificación inicial de la sensibilidad del artista con la del personaje:

El pintor parecía, por lo demás, haber querido afirmar su voluntad de permanecer fuera de los siglos, de no dar precisiones sobre origen, sobre país, sobre época algunos, al poner a su Salomé en el medio de este extraordinario palacio.²⁷²

Huysmans vuelve así al punto de partida y refuerza la dimensión artística de Des Esseintes, que no por hallarse entregado a la contemplación deja de crear, de producir, mediante el ejercicio de la crítica y de la interpretación.

El microrrelato del otro cuadro de Moreau, *L'Apparition*, repite la estructura y la prosa del de Salomé. Su extensión y su estructura es la misma. Ambos constan de siete párrafos que secuencian la descripción y la acción de modo casi idéntico.

Las estampas de Jan Luyken son motivo de otra digresión, y luego la atención de Des Esseintes se dirige hacia los grabados de Bresdin y, por último, las obras de Redon.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 115-116.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

²⁷² *Ibid.*, p. 117-118.

Las imágenes arrojan al personaje a un mundo desconocido, le alteran el sistema nervioso. Durante noches enteras, des Esseintes sueña ante el cuadro de Salomé. Se pierde en la contemplación, el encantamiento, el hechizo. Los grabados de Luyken le dan miedo, lo dejan sin aliento, y lo ayudan a matar esos días rebeldes a los libros. Redon, por su parte, le trae a la memoria recuerdos de fiebre tifoidea, de pesadillas, de aterradoras visiones infantiles.

En *Certains*, su segundo libro de crítica de arte, publicado en 1889, cinco años después de *À rebours*, Huysmans, liberado ya por haberle consagrado su prosa poética, se ocupa nuevamente de la obra de Moreau, esta vez en comparación con la de Pierre Puvis de Chavannes: “Comparar a M. Puvis y a M. Gustave Moreau, unirlos, cuando es cuestión de refinamiento, confundirlos en un paquete de admiración única, es cometer de verdad una de las herejías más obsequiosas que se hayan visto jamás”.²⁷³ En la prosa de estos pasajes, Huysmans manifiesta una transformación. Si los primeros textos de crítica de arte, reunidos en *L'Art moderne*, aspiraban a la quintaesencia de la prosa poética, su inclusión dentro del marco de *À rebours* hizo decantar el elemento descriptivo a favor de la acidez del pensamiento de Des Esseintes. Este cambio no se observa en la novela misma puesto que es operado por ella. Al volver sobre Moreau tras la experiencia narrativa de *À rebours*, que hizo, en efecto, estallar los límites de la forma novelesca, Huysmans continúa su identificación con des Esseintes, pero esta vez, *à rebours*: Huysmans, crítico de arte, va a escribir –a hablar, a pensar, podríamos decir– como su personaje de ficción:

Alejado de la muchedumbre que vuelca encima de nosotros, en cada mes de María, el ípeca espiritual del gran arte, el señor Gustave Moreau, desde hace años, dejó de inmovilizar lienzos bajo las muselinas que se secan, flameando, como miserables baldaquinos, en los galpones acristalados del palacio de la Industria. Se ha abstenido también de las exhibiciones mundanas. La visión de sus obras, confinadas en lo de algunos comerciantes, es, por lo tanto, poco habitual: en 1886, sin embargo, una serie de sus acuarelas fue expuesta por los Goupil en sus galerías de la calle Chaptal.²⁷⁴

El rasgo semántico de “artista encerrado” es el mismo, no sólo no se ha modificado, sino que se hizo extensivo a las obras mismas, “confinadas”: lo que cambió es la imagen del encierro en la celda, tal como lo figuraba Huysmans en su artículo de 1881. Pero a la vez ha

²⁷³ *Certains*, op. cit., p. 16.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

ocurrido algo mucho más relevante para la definición de la estética huysmansiana: se ha precisado en qué consiste exactamente el talento de Moreau: “A partir de elementos dispersos, supo crear una forma que ahora le pertenece”.²⁷⁵ Aquí damos con el centro de la preocupación de Huysmans: la creación a partir de elementos preexistentes, no de la nada, ni como producto del genio individual romántico, sino como la capacidad de otorgar una forma nueva a los materiales heteróclitos de los que nos provee, por un lado, la tradición, por otro lado, la gran oferta artística contemporánea. Moreau, en los términos de *Certains*, “rejuveneció las viejas destilaciones de los temas con un talento a la vez sutil y amplio; retomó los mitos gastados por las cantinelas de los siglos y los expresó en una lengua persuasiva y soberbia, misteriosa y nueva”.²⁷⁶ La importancia de la forma es tal para Huysmans que determina la obra y la marca con el sello personal de su creador, a quien habrá de pertenecerle. En la forma cifra entonces Huysmans la posibilidad de dar algo nuevo, en tanto ésta dota de materialidad y de espiritualidad a una obra. Como hemos observado en la Introducción, la forma es durante el primer esteticismo un concepto estético privilegiado por su doble referencia a lo material –*morfe*– y a lo ideal, espiritual, e intangible –*éidos*–, que satisface la necesidad de una innovación material y creativa respecto del canon realista-naturalista. Tal modo de operar, según lo describe Huysmans, supone la creación como un proceso de apropiación. Moreau es uno de los artistas por excelencia ya que concibe sus obras no a partir de la imitación deformante, como Puvis, que “allí donde las personas de la Edad Media eran creyentes e ingenuas, aportó la monería de la fe”, sino de la creación transformadora.²⁷⁷ El arte para Huysmans es una acción –un verbo– a la que se le antepone un “re-”: en este prefijo de reiteración se acumula la potencia estética. Aquellos, en cambio, que creen estar produciendo algo nuevo, como Puvis, sólo realizan engaños [*des tricheries*], cometen atracos [*il a détroussé même les Primitifs Italiens*], valiéndose del pastiche.

5. El diletante y el salón-museo.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

En *Un amour de Swann*, el narrador, focalizado en el amante de Odette, compara a la mujer mantenida con una aparición de Moreau:

la mujer mantenida –amalgama tornasolado de elementos desconocidos y diabólicos, con adornos, como una aparición de Gustave Moreau, de flores venenosas entrelazadas a joyas preciosas.²⁷⁸

La escritura de Marcel Proust es el registro elocuente de todos los lugares comunes del esteticismo. Quien quiera recorrer como en un museo las últimas dos décadas del siglo diecinueve, siguiendo un trazado cronológico, no tiene más que entregarse a la lectura de *Du côté de chez Swann*. Es en los lugares comunes –tópicos, temas, giros verbales, expresiones de moda– donde el narrador proustiano se encuentra en el pasado y reúne los elementos que disparan su sensibilidad hacia la rememoración. El uso que hace Proust de los lugares comunes es la marca indeleble de su aprendizaje flaubertiano, que hace despuntar en el lector la conciencia de que no tienen un significado otro, sino que se significan a sí mismos en la convergencia de un tendido de líneas que el hablante común ignora. Evidentemente, esta cuestión sería objeto de otra tesis, pero no podemos soslayar la información que nos transmiten los primeros volúmenes de *La Recherche* acerca de los modos de circulación de las obras de arte durante el periodo esteticista. Proust recoge la cosecha del esteticismo con la distancia irónica de un narrador que observa sus productos a la vez en su actualidad y en su obsolescencia. La metáfora citada del narrador proustiano, echando mano de una imagen que devino un lugar común, manifiesta una apelación lanzada al lector en un terreno de conocimiento compartido. Así, podemos entender que el narrador se refiere sin más a la obra de Moreau en el segundo término de la metáfora comparativa porque esta imagen misma es la que ofrece la explicación sobre el primero, Odette. Esto nos da la medida de la suerte que corrió la obra plástica de Moreau, que lamentaba ser considerado un pintor literario. Serán los surrealistas, en la persona de André Breton, quienes lo liberarán de este destino, arrancándolo de las manos de diletantes y estetas, para devolverlo a la vida.²⁷⁹ El escribir sobre Gustave Moreau se convirtió, después de *À*

²⁷⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2011, p. 377.

²⁷⁹ En el Primer Manifiesto del Surrealismo, de 1924, André Breton cita a Moreau en una nota al pie, junto con Seurat, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico, Klee, Man Ray, André Masson, entre los casos de artistas que son surrealistas en ciertas circunstancias, ya que aún se aferran ingenuamente a

rebours, en una sub-especie literaria, dentro de la especie “crítica de arte en obras poéticas o de ficción”, perteneciente al género mayor del horaciano *ut pictura poesis*. Pero Huysmans no hizo más que relanzar el producto mediante una estrategia de ficcionalización, que Proust perfecciona cuando combina artistas inventados con artistas existentes que han inspirado a los ficticios. En *Le côté de Guermantes*, el narrador reúne en la misma oración a Whistler con su anagramado Elstir:

Pero como cuando Elstir, al perder la bahía de Balbec su misterio, se había convertido para mí en una parte cualquiera, intercambiable con otra de las cantidades de agua salada que hay en el globo, le devolvió de repente una individualidad diciéndome que era el golfo de ópalo de Whistler en una de sus armonías azul plata, del mismo modo el nombre de Guermantes había visto morir bajo los golpes de Françoise su último refugio²⁸⁰

Ahora bien, Elstir es también un simulacro de Gustave Moreau. Pierre Clarac e Yves Sandre establecieron, a partir de un manuscrito de Proust —el folio 49 del cuaderno V— que el pasaje de *Le Côté de Germantes* donde el narrador se refiere a la obra mitológica de Elstir fue originalmente escrito a propósito de la pintura de Moreau.²⁸¹ El pasaje en cuestión no sólo realiza la absorción del nombre de Moreau en el sincrético Elstir, sino que también reproduce ideas elaboradas en los “Apuntes sobre el mundo misterioso de Gustave Moreau”, que reúne tres fragmentos que Proust escribió en distintos momentos, dos de los cuales después de la muerte del pintor. De modo que Proust efectúa el procedimiento

ideas preconcebidas y no llegan a “percibir la voz surrealista”. André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 42.

²⁸⁰ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Tome 1, Le Grand Livre du Mois, 1992, p. 28.

²⁸¹ “Lo que Proust en un principio había escrito pensando en G. Moreau, luego lo retomó aplicándolo a Elstir”. En Marcel Proust, *Essais et articles*, Édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Présentation de Thierry Laget, Folio Essais, Gallimard, 1994, pp. 480-481. El pasaje en cuestión de *Le Côté de Guermantes* es el siguiente: “Es así como, por ejemplo, las Musas estaban representadas como lo estarían los seres pertenecientes a una especie fósil pero que no hubiera sido extraño, en los tiempos mitológicos, verlas pasar por la noche, de a dos o de a tres, a lo largo de algún sendero montañoso. A veces, un poeta, de una raza que poseía también una individualidad particular para un zoólogo (caracterizada por cierta insexualidad), paseaba con una Musa, como, en la naturaleza, lo hacen las criaturas de especies diferentes pero amigas y que van en compañía. En una de estas acuarelas, se veía a un poeta agotado por una larga recorrida en la montaña, que un Centauro con el que se había encontrado, conmovido por su fatiga, toma sobre su espalda y lo trae de regreso. En más de una, el inmenso paisaje (donde la escena mítica, los héroes fabulosos ocupan un lugar minúsculo y están como perdidos) está representado, desde las cimas hasta el mar, con una exactitud que da, más que la hora, hasta el minuto que es, gracias al grado preciso de la caída del sol, a la fidelidad fugitiva de las sombras. Así el artista da, instantaneizándolo, una suerte de realidad histórica vivida al símbolo de la fábula, lo pinta y lo relata en pretérito indefinido”. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., Tome 2, pp. 111-112.

huysmansiano de transponer textos de reflexión crítica dentro de un marco de representación ficticia. El narrador de la *Recherche* es un esteticista nato: su mirada sobre el mundo, las personas y los objetos está mediada por sus impresiones y experiencias artísticas; la aprehensión de su entorno es altamente sensible, estética, pero de segunda mano. El mundo se convierte en un espacio hermético poblado de signos que remiten unos a otros, trazando el mapa de la obra del artista:

Un cuadro es una suerte de aparición de un rincón de un mundo misterioso del cual conocemos algunos otros fragmentos, que son las telas del mismo artista. Estamos en un salón, conversando, de golpe alzamos los ojos y vemos una tela que no conocíamos, y que, sin embargo, ya hemos reconocido, como el recuerdo de una vida anterior.²⁸²

Esteticismo es percibir la obra de arte como un *déjà-vu*. Y el mundo, también. ¿Cuál es la copia, cuál el original? Huysmans le escribe a Mallarmé, “porque mi héroe posee la admirable acuarela de Gustave Moreau [...] y quiero citar de su ‘Hérodiade’ mientras intento describir las pinturas mágicas de Moreau”.²⁸³

El nuevo modo de relaciones entre los hombres y las cosas, y los hombres entre sí, modela figuras opuestas que conviven en el desciframiento de los productos del arte: el diletante y el esteta. Ahora que el arte ha invadido las calles y está al alcance de todos, la disputa por su estatus social se dirime en la familiaridad con la que trata a su público y con la cual, a su vez, es tratado por él. El esteta responsabiliza al diletante por la democratización del arte, por haber diluido el criterio del gusto en el amor por la acumulación, y éste, resguardado en la fortaleza supuestamente inexpugnable de su condición social, alimenta el malentendido entre la posesión de la obra de arte y el gusto, como la duquesa de Guermantes que colecciona los Elstir porque le han dicho que son buenos, y no porque los aprecie. El gusto del diletante, por aristocrático que sea, resulta, en suma, tan dudoso como el del proletario.

Paul Bourget, en su retrato de Ernest Renan, publicado en 1882, ensaya una definición de la palabra *diletantismo*:

²⁸² Marcel Proust, *Essais et articles*, op. cit., p. 365.

²⁸³ Baldick, *op. cit.*, p. 128.

No es tanto una doctrina cuanto una disposición del espíritu, muy inteligente a la vez que muy voluptuosa, que nos hace inclinarnos alternativamente hacia diversas formas de vida y nos impulsa a prestarnos a cada una de ellas, sin entregarnos a ninguna. Es cierto que las maneras de gustar la felicidad son muy variadas –según las épocas, los climas, la edad, los temperamentos y hasta según los días y las horas. Por lo común, un hombre plenamente dueño de sí mismo ha hecho su elección y, como es lógico, desaprueba la elección de otros o, al menos, la comprende con dificultad. Resulta difícil, en efecto, salir de sí mismo y representarse un modo de existir completamente diferente; aún más difícil es ir más allá de esta representación y revestirse a sí mismo, si puede decirse así, con otro modo de existir, aunque solo sea por unos minutos. La simpatía no basta, es necesario un escepticismo refinado y una capacidad de transformar este escepticismo en un instrumento de placer. El diletantismo se vuelve entonces una delicada ciencia de la metamorfosis intelectual y sentimental.²⁸⁴

Los diletantes célebres que menciona Bourget son Alcibíades, Leonardo Da Vinci, Montaigne, Shakespeare. Lo propio de su comportamiento artístico es la inconstancia y la contradicción, ya que para el diletante la “naturaleza posee mil rostros”,²⁸⁵ y él mismo, como Renan, “no es un hombre que vaya a dar en la duda por la imposibilidad de alcanzar una certeza. Más bien es verdad que está en posesión de demasiadas certezas”.²⁸⁶ Su filosofía no puede contenerse dentro del “estrecho dogmatismo de otros tiempos”.²⁸⁷ El diletante simpatiza en sincronía con los sistemas filosóficos que se dieron sucesivamente, por considerar que estas doctrinas fueron verdaderas para alguien en determinadas circunstancias. El diletantismo es una “disposición del espíritu ciertamente rara y acaso peligrosa”, que se manifiesta, al igual que la fiebre, como un síntoma; es un “producto necesario” que deriva de “nuestra sociedad contemporánea”.²⁸⁸ “¿No es acaso una de las leyes de nuestra época –pregunta Bourget– la mezcla de las ideas y el conflicto en los cerebros –de todos nosotros– de los sueños sobre el universo elaborados por las diversas razas?”.²⁸⁹ El diletantismo a la Renan supone una “comunidad universal” y “está en la sangre misma de esta época”, que carece de un fondo de concepciones comunes:

²⁸⁴ Paul Bourget, *Baudelaire y otros estudios críticos*, Traducción y edición a cargo de Sergio Sánchez. Estudio preliminar de Giuliano Campioni. Notas al texto, cronología del autor y bibliografía de Francesca Manno, Córdoba, Ediciones del Copista, Colección *Fénix*, 2008, pp. 123-124.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 128.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁸⁷ *Idem.*, p. 129.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 131-132.

¿Cómo puede darse un pensamiento común hoy, cuando está instituido el flujo democrático e innumerables cambios de posición (en política, en literatura, en religión) han introducido en la corriente de los espíritus fórmulas de gobierno, estéticas y creencias de todo tipo? Unido a esto, la formidable afluencia de extranjeros que se han abalanzado sobre París como sobre una reunión de caravanas, en la que la sensación de existir asume miles de formas excitantes y variadas? Esta ciudad es el microcosmos de nuestra civilización.²⁹⁰

También lo son Londres, y Viena, sobre todo, que buscaba preservar y contener en sí, homeómeramente, el resquebrajado imperio habsbúrgico. En la capital inglesa, según cuenta Duret en su biografía de Whistler,

Los Prerrafaelistas, Rossetti y Burne-Jones, uno después de otro, habían reclutado adherentes y agrupado un pequeño mundo de letrados, de artistas, de *dilettanti*, de mujeres sentimentales que habían adoptado una manera muy particular. Es lo que se ha llamado los *estetas*. [...] En la época en la que estamos –1875-1880– estaban en plena gloria. Su sentimentalismo, su afectación de indolencia y de refinamiento artísticos, su modo de vestirse, que en las mujeres recordaba los largos vestidos de Botticelli, los destacaban y los mantenían aparte.²⁹¹

Este público de estetas diletantes había llegado a ser tan distintivo que, en 1881, el dramaturgo William Schwenck Gilbert y el compositor Arthur Sullivan le dedicaron una ópera cómica donde pudo verse a sí mismo en escena junto con Wilde, Swinburne, Pater y Whistler, encarnados todos en el personaje de Bunthorne, primero en el Opera Comique de Londres, y meses más tarde en la flamante escena del Savoy Theatre, en lo que fue la primera representación teatral realizada con luz eléctrica. “En *Patience* –escribe Gaunt– Philistia dio su respuesta al esteticismo”.²⁹²

En cuanto a la capital austríaca, en el estudio hoy canónico que hicieron de la cultura vienesa del *Jahrhundertwerde*, Allan Janik y Stephen Toulmin analizan “la necesidad de la Secesión en el campo del diseño”, y para apoyar esta afirmación dan una cita de Egon Friedell, que transcribimos a continuación, sobre el interior burgués considerado de buen gusto:

Las suyas no eran viviendas, sino casas de empeño y tiendas de curiosidades... Tenían manía por artículos de decoración enteramente desprovistos de

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 137-138.

²⁹¹ Duret, *op. cit.*, p. 55.

²⁹² William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, *op. cit.*, p. 106.

significación..., manía por superficies de raso: por la seda, el raso y el cuero lustrado; por los marcos dorados, los estucos dorados y los bordes dorados; por el carey, el marfil y la madreperla, así como por los artículos de decoración enteramente desprovistos de significación, como, por ejemplo, espejos rococó de varias piezas, cristales venecianos multicolores, viejos y panzudos pucheros alemanes; en el suelo, una alfombra de piel, a la que no falta una terrorífica mandíbula, y en el vestíbulo un negro de madera de talla humana.

Y todo estaba mezclado sin razón ni proporción; en el *boudoir*, un conjunto de Buhl; en el salón, mobiliario Imperio; a continuación, un comedor Cinquecento, y al lado de éste, un dormitorio gótico. A todo lo largo se percibía un gusto policromo. Cuanto más escarolados, volutas y arabescos había en los diseños, cuanto más estrepitoso y crudo era el color, tanto mayor era el éxito. En conexión a esto, había una clara ausencia de todo cuanto pudiese aludir a alguna utilidad o función; todo estaba allí para ser visto. Advertimos con pasmo que la habitación mejor situada, más confortable y oreada de la casa –la “habitación mejor” – no tenía el objeto de que se viviese en ella, sino que estaba destinada a ser exhibida a los amigos.

[...]

Todos los materiales empleados intentaban aparentar más de lo que eran. Máscaras de hojalata pintadas de blanco pasaban por marfil; el cartón piedra, por palo de rosa; el yeso, por fúlgido alabastro; el vidrio, por ónice suntuoso... El cuchillo de la mantequilla es una daga turca; el cenicero, un morrión prusiano; el paraguero, un caballero con armadura, y el termómetro, una pistola.²⁹³

En los apuntes de Hofmannsthal, con fecha del 7 de febrero de 1891, leemos una reflexión sobre el diletantismo como la actitud propia de la esfera de la actividad humana:

Carrera del diletantismo: afición por lo cambiante, lo oceánico, el tono evocador, el ambiente apenas sentido; aversión por los dictámenes, los principios, por el arte verdadero, en suma, por toda forma; desea ser más divino que dios, aquél que mientras en la creación da a sus ideas una forma concreta, con lo cual termina por caer realmente en una mentira, pues cada cosa creada, lo concreto, es una mentira. Lo hecho a medias, lo fragmentario, sin embargo, es el ámbito de lo humano: oficio, credo, opinión, costumbre, gusto, es decir, cultura y época, todo lo cual nos vuelve unilaterales y limitados en un sentido consciente, pero esta limitación nos es benéfica (el bienestar efectivo del hombre es parcialidad), y esto está relacionado con la pérdida del estilo y de la cultura en la Alemania contemporánea.²⁹⁴

El interior de la residencia del joven hijo del comerciante, protagonista del “Cuento de la noche 672” tiene mucho de esta acumulación heteróclita y disparatada, donde la función y la utilidad de los objetos, hasta de aquéllos cuyo fin es el de adornar, aparece

²⁹³ Egon Friedell, *A Cultural history of the Modern Age*, vol. III, pp 299-300. Tomado de Allan Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, Versión castellana de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus Ediciones, p. 121.

²⁹⁴ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen...*, op. cit., p. 321-322.

desviada, separada de su apariencia. Estos objetos, provistos para el enmascaramiento de la realidad, que según Gottfried Semper produce satisfacción en el hombre, porque lo aleja del dolor y le ofrece alegría, no surten efecto, porque la belleza de estos objetos no erradica por completo la idea de la muerte:

Sí, la belleza de los tapices y las telas y las sedas, de las paredes talladas y revestidas de madera, de las lámparas y los jarros de metal, de las copas de cristal y de loza, se había vuelto importante a un punto que él nunca habría imaginado. Poco a poco fue advirtiendo cómo las formas y los colores del mundo vivían en sus objetos. Reconoció en los ornamentos que se entrelazaban una imagen mágica de la entrelazada maravilla del mundo. Descubrió las formas de los animales y las formas de las flores y el pasaje de la flor al animal; los delfines, los leones y los tulipanes, las perlas y los acantos; encontraba la lucha entre la carga de la columna y la resistencia del sólido suelo y el impulso del agua hacia arriba, y luego nuevamente, hacia abajo; descubrió la felicidad del movimiento y la majestuosidad del reposo, la danza y la inmovilidad de la muerte; descubrió los colores de las flores y las hojas, los colores de los pelajes de las fieras y del rostro de los diferentes pueblos, el color de las gemas, el color del mar tormentoso y del mar cuando resplandece, sereno; sí, descubrió la luna y las estrellas, la esfera mística, los anillos místicos, y en ellos las alas de los serafines. Durante mucho tiempo estuvo embriagado por esta belleza grandiosa y profunda que le pertenecía, y sus días transcurrieron más bellos y menos vacíos entre estos objetos, que no eran algo muerto y bajo, sino una gran herencia, obra divina de todas las generaciones.

Sin embargo, a la vez que su belleza, sentía la inanidad de estas cosas; la idea de la muerte nunca lo abandonaba por mucho tiempo, y solía presentársele tanto cuando estaba acompañado por hombres ruidosos que reían, como en la noche, o durante la comida.²⁹⁵

A diferencia del artista, explica Peter Szondi a propósito de los dramas líricos de Hofmannsthal *Der Tod des Tizian y Der Tor und der Tod*, “el esteta es incapaz de elevar la vida a la altura de la obra de arte para crear nueva vida. Busca relacionarse con la vida, que por sí mismo no puede vivir, a partir de las obras de arte creadas por otros”.²⁹⁶ Y el diletante, por su parte, las acumula sin ton ni son. El abarrotado salón de Renan, diletante ejemplar según Bourget, reúne objetos heteróclitos, y los cuadros “fijados en las paredes

²⁹⁵Hofmannsthal, “Das Märchen der 672. Nacht”, *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls Bassompierre*, Auf Grund der Kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke Hugo von Hofmannsthal, revidiert und neu herausgegeben von Ellen Ritter, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, pp. 9-10.

²⁹⁶Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Studienausgabe der Vorlesungen, Band 4, Herausgegeben von Henriette Beese, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1975, pp. 264-265.

pertenece, por su factura y sus ideales, a maestros muy distantes unos de otros”.²⁹⁷ Entre ellos.

Una acuarela de Gustave Moreau, posada sobre un piano, representa a la antigua Galatea. Tan frágil y joven, con su cuerpo de marfil abandonado sobre un lecho de algas maravillosas, la ninfa reposa en la frescura de su gruta. El monstruoso Polifemo, apostado en la entrada, contempla con infinita melancolía la criatura en sueño, tejida en una carne casi inmaterial, tan menuda y suave, mientras que él, gigante de fraguas subterráneas, está hecho de denso limo. El ojo de su frente se abre con bizarría mientras los párpados de Galatea se entrecierran ingenuamente... - capricho delicioso del artista que es hoy el más próximo a Shelley, a Heinrich Heine y a Edgard Poe, por su visión de una belleza que casi hace mal, ¡tanto nos arrebató el corazón!²⁹⁸

Galatea, expuesto en la última participación de Moreau en el Salón de 1880, obra sobre la cual Huysmans ha escrito, pertenece a Renan. Huysmans no podía permitir sin más semejante apropiación de Moreau para la causa del diletantismo, y un año más tarde convierte al pintor en el referente estético de Des Esseintes, y en 1889, en uno de los ensayos de *Certains*, “Du dilettantisme”, acaba por responderle explícitamente a Bourget: “a uno no le gusta M. Moreau si admite a M. Bonnat”. Sin selección y sin espíritu crítico, en el eclecticismo, no se puede comprender ni amar el arte.²⁹⁹

El salón del diletante transfiere a la vida privada el modo de circulación de las obras en los museos: todo con todo, dispuesto a la vista del público. No es éste el ánimo de Des Esseintes cuando se instala en Fontenay, puesto que le repugna la lógica acumulativa y sin criterio del museo. Quien ama el arte, selecciona y elige. El todo con todo propio de la democratización de la sociedad y, por tanto, del arte, es aquello de lo cual huyen el joven duque y Joris-Karl Huysmans. La pintura de Moreau no debe ser exhibida ante las masas. Ya se ha visto, en el comentario de Zola, cuánto pueden entender de ella: alzar los hombros e ignorarla.

6. El umbral de la ficción

²⁹⁷ Bourget, *op. cit.*, p. 135.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 13.

Moreau jamás le agradeció a Huysmans la alta consideración en que tuvo a su obra. Siete años le llevó escribir un borrador de carta que jamás le envió:

Señor,

Nunca le he agradecido, y sin embargo, qué no le debo a usted, que me ha dado una de las más preciosas recompensas de mi vida de trabajador –su simpatía de artista–, a usted, que ha penetrado y destacado tan magníficamente mis modestas invenciones, que las ha como creado de nuevo con su maravillosa e incomparable herramienta.

Pero la verdad es que siempre vacilé, temiendo no poder expresarle mi agradecimiento como hubiera querido hacerlo.

Y luego, le confieso, me agradaba creer que ya había como un vínculo entre nosotros, el amor por los bellos sueños y las cosas misteriosas del arte. ¿Acaso me equivocaba al pensar que con esto bastaba?

Finalmente, presa del remordimiento por estar tan en deuda con usted, me dispongo hoy, Señor, a expresarle toda mi gratitud, y desde lo profundo del corazón, por tantos testimonios de su benévola simpatía, rogándole, además, que crea en la admiración y en la alta estima en que tengo a su talento y a su carácter.

Gustave Moreau

4 de octubre de 1891

P.D.: No debo olvidarme, Señor, que Julián del Casal de la Maranne, uno de sus fervientes admiradores, me ha pedido que le agradeciera por la tan graciosa deferencia que ha tenido usted de ser un lazo entre él y yo.³⁰⁰

Como ya hemos señalado, a Moreau le desagradaba su destino de pintor literario. ¿Moreau necesitaba a Huysmans? ¿Es pertinente suponer una estrategia de apropiación de Huysmans por parte de Moreau? Hacia 1880, año en el cual se presentó por última vez en el Salón Oficial con dos cuadros, *Hélène*, hoy perdido, y *Galatée*, que actualmente forma parte de una colección privada en París, Moreau ya había sido distinguido como caballero de la Legión de Honor; desde hacía más de quince años venía ganándose la fama de ser un pintor tan valioso como excéntrico. Convendría tal vez reformular la pregunta, invirtiendo sus términos: ¿Huysmans necesitaba a Moreau? ¿Quién era Huysmans antes de publicar sus impresiones sobre la obra de Moreau? La figura que suele darse de Huysmans es la de un amante del arte que con refinamiento y agudeza estética “descubrió” entre los artistas de su

³⁰⁰ Tomado de *L'Herne. Huysmans, op. cit.*, pp. 173-174.

época a aquellos que habrían de ser reconocidos por la posteridad como los mejores. “Gustave Moreau, Félicien Rops, Odilon Redon, Raffaëlli, entre otros, le deben buena parte de su notoriedad”, leemos en la entrada del *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures Larousse* dedicada a Huysmans.³⁰¹ Edward Lucie-Smith plantea el interés de Huysmans desde otra perspectiva: “Cuando escribió sobre la obra de Moreau en *À rebours*, Huysmans seleccionó, naturalmente, los aspectos de ella a los que se sentía más afín por temperamento, y que mejor servían a sus propósitos artísticos”.³⁰² Según Dario Gamboni, los pintores hacia los cuales Huysmans dirige su interés en el momento de la redacción de *À rebours*, le sirven no sólo como instrumentos de su pasaje del naturalismo al paradigma estético decadente-simbolista, “sino también como reveladores, e incluso como modelos de su propia actividad literaria”.³⁰³

Si en la década de 1880 ya hay pintores, como Whistler, que claman por liberarse de los críticos que funcionan como exégetas y, lo que es peor, árbitros de sus obras, Huysmans parece intentar el gesto contrario, esto es, prescindir de los artistas, no colaborar, sino absorber y producir textos críticos lo más autónomos posibles respecto de sus obras.³⁰⁴ Sobre este afán reposa la estrategia de ficcionalización y poetización del crítico-escritor: concebir una crítica de arte que no niegue su objeto, sino que lo supere hasta despegarse de él para devenir ella misma arte. La autoridad de la primera persona que Huysmans emplea en los textos críticos aparece enmascarada en la novela, objetivada, y su eficacia es aún mayor.

En 1890, Oscar Wilde, habiendo abrevado en la prosa decadentista de Huysmans, extrema la postura crítica de la ficción huysmansiana y en su diálogo “El crítico artista” postula la independencia de la crítica: “La crítica ocupa la misma posición con respecto a la obra de arte que critica, que el artista con respecto al mundo visible de la forma y del color, o al mundo invisible de la pasión y del pensamiento”. Para Wilde, la crítica elevada,

³⁰¹ Jacques Demougin (éd.), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, París: Larousse, 1987, pp. 737-738.

³⁰² Edward Lucie-Smith, *El arte simbolista*, traducción de Vicente Villacampa, Barcelona, Ediciones Destino/Thames and Hudson, 1997, p. 64.

³⁰³ *Op. cit.*, p. 74.

³⁰⁴ Es importante distinguir el caso de la estrecha colaboración que unió a Redon y a Huysmans de la relación que éste mantuvo con Moreau. Huysmans y Moreau no se frecuentaban; ni siquiera se conocían personalmente, lo cual confirma la descripción que el autor de *À rebours* realizó del pintor. No fue sino en 1891 cuando Moreau, por intermedio del poeta cubano Julián del Casal, hizo llegar a Huysmans una carta de agradecimiento, cuyo borrador se conserva en el Museo Moreau.

superior, es un arte creador, tan subjetivo como éste porque se ocupa de él “no como expresión, sino como emoción pura”. En efecto, la obra de arte le sugiere al crítico una nueva obra, completamente distinta, que no guarda semejanza alguna con el objeto artístico que la inspiró.³⁰⁵

Consideremos una vez más los desplazamientos que realiza Huysmans desde la práctica crítica reconocida como tal a la ejercida desde las páginas de *À rebours*. Hemos visto que el desplazamiento no es lexical ni sintáctico, puesto que en la novela inserta microrrelatos que fueron concebidos originalmente como pasajes críticos –los cuales, a su vez, como ya hemos observado, respondían al deseo de su autor de componer poemas en prosa. Mucho menos aún cabe pensar que modifica su juicio, su interpretación acerca de Moreau, sino que, por el contrario, lo confirma. El desplazamiento que le permite a Huysmans introducir fragmentos completos de sus textos críticos en la novela es el de la enunciación. La operación crítica está siempre a cargo de un sujeto en primera persona, identificado como el “yo” que firma: Joris-Karl Huysmans. La presencia del “yo” en *L’Art moderne* es muy fuerte: el crítico no busca la imparcialidad o la connivencia del público, sino que intenta destacar su propia singularidad a través de sus juicios, que se oponen a los *clichés*. A veces utiliza un “nosotros” que no incluye forzosamente al lector, al público: es un “nosotros” que reúne a todos aquellos que son como “yo”, que no puede contener lo diferente.

Resulta muy llamativo, en contraste con dicha presencia del “yo”, el uso de la tercera persona en *À rebours*, donde nada parece haber impedido un relato en primera persona, habida cuenta de que el narrador está focalizado en des Esseintes y presenta sus más íntimas convicciones, sus sentimientos más ocultos, su malpensantismo político, su comportamiento canalla y sus vacilaciones religiosas. Ahora bien, Huysmans necesitaba tomar distancia de sí mismo y para ello debía cambiar “yo” por “él”, porque de lo contrario se habría repetido literalmente. Gracias a la mediación de un narrador y de un protagonista, cuya voz asume sólo en el discurso indirecto libre la primera persona, Huysmans se deshace de sus dichos para reapropiárselos, los objetiva para escucharlos en la voz de otro.

Esta estrategia crítica que consiste en hacer decir a otro lo que dice uno sólo se puede llevar a cabo de dos maneras: firmando con seudónimo o concibiendo una ficción.

³⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 44 y 46.

Huysmans escogió la segunda opción. Pero esto responde a una idea determinada de la crítica. En el desplazamiento de la enunciación que ejecuta Huysmans, el “yo” no es el único dato que se modifica. El Gustave Moreau de *L'Art moderne* no es ni puede ser *el mismo* que el de *À rebours*. Una vez atravesado el umbral de la ficción, sus obras pasan a ser objeto de admiración de un aristócrata en decadencia que se solaza en la contemplación de manera privada. Su existencia real se vuelve contingente dentro del marco de la narración, es decir, de los mismos microrrelatos que Huysmans concibió bajo el signo de la crítica de arte, insertos ahora en un texto de ficción.³⁰⁶

La ficcionalización de la crítica arrastra consigo al objeto de la crítica. Para Huysmans, la crítica es un discurso dotado de la misma autonomía que la ficción, en el sentido de que no es transitivo, no tiene por objeto la transmisión, ni es subsidiario de otro discurso. La crítica –tal como se demuestra en *À rebours*– puede ejercerse a propósito de un objeto que es un simple disparador, pero cuya existencia acaso podría ser tanto real como ficticia. Huysmans se permite en la ficción, por intermedio de Des Esseintes, *poseer* a Moreau, detentar el derecho exclusivo de la crítica de *Salomé* y de *L'Apparition*, cuadros que, por revestir la soledad de un neurótico, quedan destinados al ámbito privado. Las telas son sacadas de un circuito de exhibición, ocultas para siempre a los ojos de potenciales espectadores y privadas de una eventual reproducción.³⁰⁷ “La única analogía que podría haber entre estas obras y las que han sido creadas hasta el día de hoy no existiría en verdad más que en literatura”: estas palabras de *L'Art moderne* parecen contener todo el programa crítico-literario de Huysmans, quien logra plasmar en *À rebours* el ideal de una crítica de arte autónoma concebida como prosa poética.

7. El linaje de Des Esseintes

³⁰⁶ Grojnowski hasta llega a afirmar: “Hay que considerar a Moreau como personaje del escritor para comprender el rol que les es impartido. Al ocupar un lugar simétrico al de la Bailarina, el Artista forma con ésta los *dramatis personae* de una historia cuyas implicancias es necesario indicar”, en *op. cit.*, p. 168. Dejamos a juicio del lector la consideración de esta cita.

³⁰⁷ Quien consumará acabadamente la venganza de la pintura despreciada, arrumbada en el interior de una casa, privada de su valor exhibitivo y condenada a un perimido valor de culto será Oscar Wilde, el lúcido lector de Huysmans, en *El retrato de Dorian Gray* (1890).

En la fecha en que Leopold von Andrian escribe a su amigo Hugo von Hofmannsthal que la idea de *À rebours* podría usarse en un buen libro, Oscar Wilde, a quienes los jóvenes poetas vieneses estaban descubriendo, ya lo había hecho. Ese libro es *El retrato de Dorian Gray*. Des Esseintes creía acaso ser el último de su linaje y, sin embargo, ha tenido una numerosa progenie.

Cuenta Christian Berg a propósito de la relación entre *À rebours* y *El retrato de Dorian Gray* que

en una carta del 15 de abril de 1892, Wilde admite que ‘el libro del que es cuestión en *Dorian Gray* es uno de los numerosos libros que jamás he escrito; pero se inspira parcialmente de *À rebours* de Huysmans, que usted encontrará en cualquier librería francesa. Es una variación fantasiosa sobre el estudio suprarrealista que Huysmans ha hecho del temperamento artístico en nuestra época inartística’. Los biógrafos nos informan que Wilde había leído el libro de Huysmans tan pronto como en 1884, durante su luna de miel, y había declarado en una entrevista, de junio de 1884, que ‘el último libro de Huysmans era uno de los mejores’ que había leído’.³⁰⁸

En 1895, durante la primera jornada del juicio en el que Wilde demandó a Lord Queensberry por “haber publicado un falso y malicioso libelo” en su contra, el abogado del demandado quiso saber si el libro que recibe Dorian es “un libro moral”. “No estaba bien escrito, pero me dio una idea”, responde Wilde, quien se niega “a ser interrogado sobre el trabajo de otro artista”. Su testigo, sin embargo, acaba por admitir que se trata de *À rebours*.³⁰⁹

En “El crítico artista”, Wilde formula el lazo que une irónicamente al esteticismo con el naturalismo:

Al revelarnos el mecanismo absoluto de toda acción, libertándonos así de la carga entorpecedora de las responsabilidades morales que nos habíamos impuesto, el principio científico del hereditarismo ha llegado a ser, por decirlo así, la garantía de la vida contemplativa.³¹⁰

³⁰⁸ Christian Berg “A poisonous book: *À rebours* dans le *Portrait de Dorian Gray* d’Oscar Wilde, en Bertrand, Jean-Pierre, Duran, Sylvie, y Grauby, Françoise, *Huysmans. À côté et au-delà. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Louvain, Peeters, Vrin, 2001, p. 396.

³⁰⁹ *Los procesos de Oscar Wilde*, Traducción de Ulises Petit de Murat, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 16 y pp. 41-42.

³¹⁰ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 68.

El principio del hereditarismo es el que, además de eximirnos de la esfera de la acción para permitirnos residir en la del ser y la contemplación, propicia la transmisión de experiencias generacionales dentro de una misma raza, de modo de producir una suerte de metempsicosis estética, gracias a la cual podemos experimentar el arte de otras épocas, evadiéndonos de nuestro siglo y alejándonos de la vulgaridad. El sueño de Des Esseintes: huir de la época contemporánea, y apropiarse, en la obra de los artistas de nuestros días, de aquellos aspectos que nos remiten a otros tiempos.

Aparentemente, aquello de lo que no se puede dar cuenta acerca de la obra de arte, lo que constituye su carácter inasible e inaprensible, se manifiesta en la necesidad de la multiplicación, la reproducción y la repetición: como observaremos en el próximo capítulo a propósito de las fotos que Lord Henry posee de Dorian, éste, a su vez, señala agudamente Jean de Palacio, no se conforma con un solo ejemplar del “libro amarillo”, sino que tiene nueve, es decir, las tres cuartas partes de la tirada de Charpentier:

Curioso espectáculo el de una biblioteca en *trompe-l'oeil*, que prefiere la identidad a la diversidad, cumpliéndose simbólicamente en la reiteración y reduplicación de un libro único. El “libro amarillo” de la biblioteca de Dorian Gray, es en primer lugar *À rebours* en *The Picture of Dorian Gray*; luego, es un capítulo de la novela de Wilde, el famoso capítulo XI que es como la versión abreviada o el epítome de *À rebours*; es, por último, el libro-*imagen*, que refleja al héroe y con el cual éste hace cuerpo y se confunde.³¹¹

El libro único, además de inscribir a Dorian en el linaje de Des Esseintes, lo protege de sucumbir a la pavorosa dispersión del diletantismo. Dorian Gray padece de mono-obsesión, como varios de los personajes de Poe, sobre todo el narrador del relato vampírico “Berenice”. En su caso, la mono-obsesión no es sólo la excesiva y enfermiza atención brindada a un único objeto, cuanto la incapacidad de desviar su interés más o menos dúctilmente de un objeto a otro. Es evidente que esta economía de las energías de Dorian hace a la economía del relato, de manera análoga al agotamiento de las fuerzas de Des Esseintes en *À rebours*.

En la primera edición de la novela de Wilde, leemos acerca del “libro amarillo”:

³¹¹ Jean De Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Chap. XII, “La postérité d’ *À rebours* ou le livre dans le livre”, Paris: Séguier, 1995, pp. 194-5.

El estilo en el que estaba escrito era aquél, curioso y alhajado, vívido y oscuro a la vez, lleno de *argot* y de arcaísmos, de expresiones técnicas y de elaboradas perífrasis, que caracteriza la obra de algunos de los más refinados artistas de la escuela francesa de los *Décadents*.³¹²

Pero un año más tarde, en la segunda edición, en vez de *Décadents*, Wilde escribe: *Symbolistes*.³¹³ ¿De dónde viene esta modificación? ¿Qué o quién se la sugirió? ¿Se trata de una corrección, de una precisión, de una reconsideración? No sabríamos responder con exactitud, aunque podemos afirmar que se trata sin lugar a dudas de una *preferencia* de Wilde, que se hace eco de las disputas poéticas que resonaban desde la otra orilla del canal de La Mancha. Los Decadentes, que profesaban el “Decadismo”, y no la “Decadencia”, se habían reunido en 1886 en torno a la publicación bimensual dirigida por Anatole Baju, *Le Décadent*, cuyas páginas acogían a uno de los entonces poetas estrella de toda esa generación, Verlaine —el otro era Mallarmé—, quien abogaba con vehemencia por la causa decadista: “es propiamente una literatura que estalla en un tiempo de decadencia, no para caminar en los pasos de su época, sino completamente *à rebours*”.³¹⁴ En ese mismo año de 1886, *Le Figaro* dio a conocer *Un manifiesto literario. El simbolismo*, donde Jean Moréas también reclamaba para su causa el nombre de Verlaine. Y tanto decadistas como simbolistas erigían sus poéticas contra la idea de *realidad* y de *vida* que desprendían del naturalismo zoliano, con la diferencia de que los primeros asumían su batalla desde un medio independiente, mientras consideraban a los otros oportunistas de la prensa dispuestos a sacrificar sus ideas artísticas por interés.

Dorian Gray, como uno más entre los artistas franceses, pero involuntariamente, abrazó primero la causa decadente para adscribir luego al simbolismo. Es que estaba envenenado por aquel extraño libro, en el cual había vislumbrado la posibilidad de considerar “el mal simplemente como un medio por el que podría realizar su concepción de belleza”.³¹⁵

Para Lord Henry, el libro estaba destinado a prolongar su propia influencia, a instilarse en el corazón del joven, ‘como si se tratara de un líquido sutil o de un

³¹² Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott's Monthly Magazine, 1890, p. 64, Cap. IX.

³¹³ Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Complete Works of Oscar Wilde, Introduced by Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins, 1971, p. 101, Cap. 11.

³¹⁴ Verlaine, “Lettre au Décadent”, *Le Décadent*, N°2, 3^e Année, (2^e Série), 1-15 Janvier 1888, p. 2.

³¹⁵ Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Complete Works of Oscar Wilde, op. cit., p. 115, Cap. 11.

perfume extraño' ". [...] En este sentido, *À rebours* no podía más que ser el libro elegido por Lord Henry. ¿En qué otro libro de la literatura de la época –incluso los escritos de Walter Pater– habría podido encontrar este líquido sutil listo para insinuarse, infiltrarse, inocularse, transfundirse? Huysmans, en *À rebours* se ha vuelto experto en el 'idioma de los fluidos' literarios y artísticos. Si hay un libro en el que el arte se ha vuelto poción mágica o envenenada, donde la literatura es devuelta a su rol principal de *pharmakon*, de elixir que 'concentra todas las embriagueces que, sean cuales fuesen poseen 'potencia de arte y de imitación'', es precisamente *À rebours*. El concentrado, el sublimado, el osmazoma constituye la operación esencial de Des Esseintes que no cesa de alambicar, absorber, aliar, cohibir, condensar, comprimir, decantar, dosificar, degradar, desagregar, enriquecer, espesar, recubrir, emulsionar, embeber, filtrar, fermentar, precipitar, mitigar, marinar, exprimir, reducir, afinar, retractor, esterilizar, sublimar, sintetizar. [...] Por otro lado, en *À rebours*, nada deja de fluir, evaporarse, depositarse, disolverse, transvasarse, transferirse, brotar, rezumar, sudar, instilarse, transfundirse, insinuarse, transubstanciarse. La poción artística hace parte del mundo del contagio sifilítico; es la promiscuidad absoluta, la inversa del encadenamiento de las formas: antes bien, su infinita metástasis, resultado de las destilaciones sucesivas 'por cerebros atormentados y sutiles' ".³¹⁶

La destilación sucesiva es la operación crítica del esteta asqueado. Es la sutilización que le permite espiritualizar un arte que está degradándose. Su rechazo por la sobreabundancia de las obras artísticas y el desprecio por la democratización del arte suscitan el repliegue del esteta y su negativa a *producir* arte. Esta postura de malthusianismo estético asocia la acción con la vida y el ocio con la contemplación. Si, evidentemente, como ha anunciado el darwinismo, el principio de selección hace sobrevivir a los más fuertes, en el campo del arte habrán de subsistir los más bellos, o quienes sepan rodearse de verdadera belleza, es decir, de aquélla que no haya sido arruinada por la vida. Como quien se niega a poner hijos en un mundo corrupto y sin futuro, des Esseintes, Dorian Gray, el joven hijo del comerciante, son hombres de sensibilidad estética absolutamente estériles, ya que no pueden crear obras de arte, sino vivir en espacios semejantes a mausoleos, criptas, celdas, donde la obra de arte se ha embalsado. Con asombro, y algo de temor respetuoso, Lord Wotton le dice a Dorian Gray, en un diálogo-balance de vida que recuerda al que mantienen los amigos Moreau y Deslauriers en el final de *La Educación sentimental*: "nunca has hecho nada, siquiera esculpido una estatua, ni pintado un cuadro, ni producido nada fuera de ti mismo. La vida ha sido tu arte".³¹⁷ Enunciados como éste, y como "El arte es", de

³¹⁶ Berg, *op. cit.*, pp. 405-406.

³¹⁷ Wilde, *op. cit.*, p. 163, Cap. 19.

Whistler, nos muestran que no sólo se busca estetizar la vida, sino también vitalizar el arte. Es lo que cumplirá Wilde al pie de la letra en *The picture of Dorian Gray*.

III. Un sueño de forma en días de fotografía: *El retrato de Dorian Gray*

*¡La Vida! ¡La Vida! No recurramos a la vida para triunfar o para intentar. Está limitada por las circunstancias, es incoherente en su expresión y carece de esa delicada correlación entre la forma y el espíritu, que puede tan sólo satisfacer a un temperamento artístico y crítico. Nos hace pagar sus mercancías demasiado caras y compramos el más insignificante de sus secretos a un precio monstruoso e ilimitado.*³¹⁸

Oscar Wilde

1. Los retratos de Dorian Gray

La mejor historia de la recepción de la novela *À rebours* podemos leerla en *El retrato de Dorian Gray*. Y es que Wilde ha aprendido la lección de Huysmans/Des Esseintes: la apropiación de una obra de arte en propio beneficio, y la consecuente producción de una nueva obra en segundo grado. El objetivo de este capítulo es analizar en la novela de Wilde el periplo material del retrato, las encrucijadas estéticas que plantea su producción, las condiciones de su recepción, las circunstancias por las cuales acaba arrumbado en una habitación, y el inefable prestigio que le permite absorber la vida del original, entendido todo esto como el fracaso del “sueño de forma” de Basil Hallward, el pintor que sucumbió al realismo. Cuanto más se parece el arte a la vida, más monstruoso habrá de ser. Veremos que, de acuerdo con las doctrinas de la Nueva Estética que postula Wilde, sólo el artificio, el misterio y las manifestaciones estéticas anti-miméticas pueden evitarle al hombre contemporáneo el costoso precio a pagar por la modernidad de la forma. La vía de la espiritualización es la que podría habilitar, según Wilde, el renacimiento de un arte alejado de las masas compelidas a los géneros del consumo y de la reproducción degradante que llevan a la pérdida irremediable de la forma. De ahí que el arte opuesto al prestigio de la pintura, por carecer completamente de misterio, sea la fotografía, que de acuerdo con la

³¹⁸Wilde, Oscar, “El crítico artista”, *Ensayos y diálogos*, Traducción de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, pp. 64-65.

práctica de los espiritistas más o menos fraudulentos, roba almas, pero es incapaz de devolverlas a la vida.

Dorian Gray está esperando a Lord Henry Wotton, su amigo desde hace un mes, echado en un sillón del gabinete de éste. Podemos imaginarlo en la indolente postura a la que nos acostumbraron las descripciones del narrador desde el comienzo de la novela. Por fin, el joven oye que alguien entra. Cree que es Lord Henry. Los pasos se acercan y se encuentra en presencia de una mujer:

–Pensó que era mi marido. Sólo es su esposa. Permítame presentarme. Lo conozco a usted muy bien por sus fotografías. Creo que mi marido tiene unas veintisiete.

–¿Veintisiete, Lady Henry?

–Bueno, serán veintiséis, entonces.

El diálogo muestra las réplicas rápidas y ocurrentes del teatro de Oscar Wilde y es completamente insustancial, dicho esto en el sentido mismo en que el autor entiende la comunicación dentro de un determinado marco de sociabilidad. En la trama de la novela, el encuentro entre la esposa de Lord Henry y Dorian es irrelevante y puede pasar completamente desapercibido, a no ser por el detalle nada fortuito de que ella se llama Victoria. Es probable también que el lector repare en la humorística exageración de la cantidad de fotos de su amigo que en tan sólo un mes acumuló Lord Henry, efecto acentuado por la literalidad con la que Dorian, al preguntar por la disparatada cifra, parece aceptarla, asumirla. Dorian Gray carece de humor, de metáfora, y de ironía: todo lo toma al pie de la letra. De ahí que un simple deseo suyo, expresado frente a su retrato, se vuelva realidad. Porque Dorian pertenece a la letra, no a su interpretación, lo mismo que queda capturado en la imagen, en su propia figura representada al óleo sobre un lienzo. Por este motivo es incapaz de mantener alguna distancia respecto de los epigramas de Lord Henry. Al escucharlo, el joven piensa:

¡Palabras! ¡Meras palabras! ¡Cuán claras, y vívidas, y crueles! Uno no podía escapar de ellas. ¡Y sin embargo, qué magia sutil poseían! Parecían capaces de dar

forma plástica a cosas sin forma, y tener una música propia tan dulce como la de la viola o el laúd. ¡Meras palabras! ¿Había algo tan real como las palabras?³¹⁹

En el comienzo mismo de la novela, Lord Henry manifiesta el programa sinestésico del esteticismo en el cual la palabra, dadora de forma plástica a lo informe, y dotada de una música propia, reúne las bellas artes. En virtud de su capacidad de dar forma, la palabra es lo más real, tanto en el sentido que lo bello, lo espiritual y lo ideal revisten para Wilde, como en el sentido de tangible y material. La palabra es superior por dar cuerpo –forma plástica– y alma –música– a la obra de arte. Dentro de este programa donde la palabra asume la supremacía del sistema de las artes, la muda imagen, la mera forma plástica, no informada por el espíritu de la palabra, es desvalorizada. No se le concede poder mágico alguno: su prestigio es simplemente mimético. Como leemos en los títulos con los que Whistler semantiza sus cuadros, en los microrrelatos críticos de Huysmans de *À rebours*, en los ensayos sobre arte de Hofmannsthal, y en la trasposición de *La masacre de los inocentes* de Maeterlinck, en distintos grados, la obra plástica, ya que no habla, debe *ser hablada*. Decimos de un retrato que se asemeja mucho a su modelo que le falta hablar; decimos también de un hijo idéntico a su padre que es su retrato vivo. Insistimos en observar que es propio del periodo del esteticismo que la literatura sea el campo de batalla, supuestamente neutral, donde se dirime el conflicto de la relación entre las artes. Tengamos presente, entonces, que el esteticismo, a pesar de la profusión de imágenes que produce, es eminentemente literario, con lo cual debemos entender: crítico. Wilde era consciente de esto y en sus ensayos “El crítico artista” y “La decadencia de la mentira” indaga en esta dirección.³²⁰

La cantidad de fotos sufre ciertas modificaciones: en primer lugar, la del propio Dorian, que corrige a Lady Henry, sorprendido ante la cifra desproporcionada; la esposa de su amigo, benevolente y dispuesta a contemporizar, acepta reducir la cantidad por diferencia de una foto. Tal es lo que leemos en la primera versión de la novela, publicada por la *Lippincott's Monthly Magazine* en julio de 1890, a la que Wilde, en la segunda

³¹⁹ Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, en *Complete Works of Oscar Wilde*, Introduced by Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins, 1971, cap. 2, p. 30. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición y, salvo mención del nombre del traductor, la versión al castellano nos pertenece.

³²⁰ “la literatura es más grande que cualquier otro arte”, “El crítico artista”, *op. cit.*, p. 47.

versión de 1891, agregó seis capítulos.³²¹ Aquí, la cantidad de fotografías de Dorian Gray que, de acuerdo con su mujer, posee Lord Henry, se redujo a diecisiete, cifra que no deja de ser desproporcionada.³²² El efecto inmediato de dicha exageración es cómico en sí mismo y contrasta notoriamente con el prestigio que rodea al retrato de Dorian Gray, la pintura que da título a la obra y que es el personaje principal del relato.³²³

El retrato de Dorian Gray es un sintagma ambiguo. Lo que el lector entiende como un posesivo, el “de” genitivo posesivo, es decir, el retrato que pertenece a Dorian Gray, cobra también el significado de la pintura que se ha hecho a partir de él, tomándolo por modelo, significado que se acota hasta la asfixia a la representación en sí, sin su referente externo: el retrato de Dorian Gray en tanto la pintura que representa a un tal señor Gray. Aquí nos encontramos en el plano autorreferencial. En tercer lugar, el “de” podría entenderse como la preposición que une el producto con la materia de la cual está hecho: el cuadro *de* Dorian Gray, como una mesa *de* madera, o un jarrón *de* porcelana. Un retrato que consta del cuerpo y del alma de Dorian Gray. Esta interpretación nos lleva al componente vampírico del relato. Dorian Gray vampiriza al retrato, obra de Basil Hallward, quien a su vez también es vampirizado por Dorian. Así relata el pintor a Lord Henry el encuentro entre ambos:

Di media vuelta, y vi a Dorian Gray por primera vez. Cuando nuestras miradas se cruzaron, sentí empalidecer. Me sobrevino una curiosa sensación de terror. Sabía

³²¹ La primera versión de *The Picture of Dorian Gray* se publicó en trece capítulos en julio de 1890 en la *Lippincott's Monthly Magazine*, tanto en su edición norteamericana como inglesa. Un año más tarde, en 1891, apareció en un solo volumen, en una edición de Ward, Lock & Co., en su versión de veinte capítulos. Información tomada de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Edited with an Introduction and Notes by Joseph Bristow, Oxford, New York: Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2005.

³²² El capítulo de las fotografías corresponde al número 3 en la edición de Lippincott's y al 4 en la de 1891.

³²³ Rubén Darío, en su semblanza de Wilde, a propósito de su reciente muerte en París, “Purificaciones de la piedad”, fechada el 8 de diciembre de 1900, cita las siguientes palabras de Stéphane Mallarmé: “El retrato es la causa de todo. Este cuadro de pie, inquietante, de un Dorian Gray habrá de obsesionar, pero escrito, siendo él mismo libro”. Véase *Peregrinaciones*, Prólogo de Justo Sierra, París, México: Librería de la vda. de Ch. Bouret, 1910, p. 126. Veinte años antes, Julian Hawthorne había publicado una reflexión sobre el personaje de Dorian Gray en el mismo sentido: “De todos, el personaje de Lord Harry es el mejor retratado en todo el libro, aunque no el más original en su concepción. El mismo Dorian Gray es prácticamente una nueva idea en la ficción tal como tenemos derecho de esperar en nuestros días. Si hubiera sido adecuadamente realizada y lograda, la primera novela de Oscar Wilde sería recordada después de que otras más meritorias cayeran en el olvido. Sin embargo, aún como “nemo repente fuit turpissimus,” nadie, o difícilmente, crea una figura absolutamente original en un primer intento. Dorian nunca llega a solidificarse del todo. De hecho, su retrato es de ambos, lo más real. Véase “The Romance of the Impossible”, *Lippincott's Monthly Magazine*, September 1890, pp. 412-415, reproducido en *Bloom's Classic Critical Views: Oscar Wilde*, edited and with an introduction by Harold Bloom, New York, Infobase, 2008, pp. 113-114.

que estaba frente a esa clase de persona cuya mera personalidad era tan fascinante que, si yo lo permitía, absorbería mi naturaleza entera, mi alma entera, mi mismísimo arte. No quería ninguna influencia externa en mi vida.³²⁴

Esta última afirmación viene a plantear la relación de “absorción” vampírica (se le priva a uno de algo, o se le extrae algo a uno) en términos de semejanza con la influencia (uno recibe un influjo del exterior que modifica nuestra naturaleza). Lo observamos para destacar la confusión de ideas que aqueja a Basil, a pesar de que no se equivoca con la primera impresión que le provocó Dorian: sus terribles presentimientos habrán de cumplirse.

Lo cierto es que el título inglés de la novela es *The picture of Dorian Gray*, y no *The portrait of Dorian Gray*. Nos importa detenernos en esto un instante ya que se trata de un detalle que cobra relieve, uno de esos detalles cuya señalética no reenvía a un lugar unívoco sino que nos remite a un espacio polisémico donde encontramos rastros para la interpretación de uno de los problemas mayores de la novela: el de la imagen y su repetibilidad, o su capacidad intrínseca de reproducción. *Picture* tiene el sentido de representación, de imagen representada sobre una superficie plana, por medio de palabras, o como representación mental. Los semas que podemos desprender de este sustantivo son “imagen” y “representación”. *Picture* es también *tableau vivant* en el teatro, y película cinematográfica. Ambos significados implican movimiento. Es también fotografía, ícono, imagen, y pintura, esto es, lo que llamamos en español “cuadro”. El término inglés reconoce su origen en el latín *pictūra*. *Portrait*, que traducimos en español como “retrato” es una semblanza que se hace de una persona, por medio de una pintura, de una fotografía, de una filmación o de una descripción verbal. En los primeros dos casos, se trata sobre todo del rostro de la persona. El retrato de una persona es también una descripción de su carácter. Cuando es una imagen, el retrato se concentra sobre todo en el rostro. ¿El retrato

³²⁴ Wilde, Oscar, *op. cit.*, Cap. 1, p. 21. El relato de Basil es propio de la narrativa decimonónica de vampiros, donde en la mayoría de los casos se refiere el episodio, o las circunstancias en que la víctima se encuentra por primera vez con el vampiro. Véase “El vampiro” (1819), de John Polidori, que seguramente Wilde conocía. La figura de Dorian Gray-vampiro posee muchas características semejantes a la creada por Polidori, Lord Ruthven, paradigma de lo que podríamos llamar “vampiro de sociedad”. Otros relatos de vampiros en los que se narra el primer encuentro entre el futuro vampirizado y el muerto vivo: “Vampirismo” (1821), de E.T. A Hoffmann, “Dejad a los muertos en paz” (1823), de Ernst Raupach, “Los amores de una muerta” (1836), de Théophile Gautier, “La dama pálida” (1849), de Alexandre Dumas, “La vampira” (1864), de Paul Féval, “Carmilla” (1871), de Joseph Sheridan Le Fanu, y “El misterio de Ken” (1883), de Julian Hawthorne, son ejemplos de este rasgo constitutivo del género vampírico.

de Dorian Gray representa sólo el rostro o lo pinta de cuerpo entero? El cuadro que pinta Basil Hallward es “el retrato de cuerpo entero de un joven de extraordinaria belleza personal”.³²⁵ El modelo protesta, no quiere un retrato *life-sized* de él, esto es, de igual tamaño que el original: él mismo.³²⁶ El retrato es la zona polisémica donde la pintura y la fotografía se recubren.

Los retratos de Dorian Gray ponen en crisis la noción de original, no sólo en la relación entre pintura y fotografía, sino también entre pintura y modelo vivo, lo que podría traducirse como arte y naturaleza. Para Wilde, la fotografía, en su condición de copia mecánica, carecía de prestigio: capaz de transformar “el vino en agua”, según él, no era más que la dilución y la desilusión de la mirada.³²⁷ Dorian Gray y su retrato se disputan la condición de original: ambos son únicos. Lord Wotton pregunta: “¿Delante de cuál Dorian? ¿Del que nos está sirviendo té o del que está en el cuadro?” Cuando Dorian y Henry se van al teatro, Basil dice, con tristeza: “Me quedaré con el Dorian real.” “¿Es éste el Dorian real? –exclamó el original del retrato–. ¿Soy exactamente igual a él?”.³²⁸ Es como si algo en el nivel de la representación, o de la comprensión de la representación, estuviera fallando, o sobrando. Creemos que se trata más bien de esto último: un exceso de mimesis. El cuadro no produce ningún tipo de sustitución, como la que define Louis Marin en uno de sus ensayos sobre la representación, desarrollado a partir de la entrada “*représenter*” del *Dictionnaire universel* de Antoine Furetière, publicado póstumamente en 1690.

“Representar” significa primero sustituir algo presente por algo ausente (lo cual es, desde ya, la estructura más general de los signos). Este tipo de sustitución es, como sabemos, gobernada por una economía mimética: es autorizada por una similitud postulada entre la cosa presente y la cosa ausente. Pero en otros aspectos, “representar” significa mostrar, exhibir algo presente. En este caso, el mismo acto de presentar construye la identidad de lo que es representado, identifica la cosa representada como tal. Por un lado, entonces, una operación mimética entre presencia y ausencia permite a la entidad que está presente funcionar en lugar de la

³²⁵ “*full-length portrait of a young man of an extraordinary personal beauty*”, *op. cit.*, Cap. 1, p. 18.

³²⁶ *Ibid.*, Cap.2, p.26.

³²⁷ Al mismo tiempo que sostenía esto, y que se burlaba del hábito de poseer álbumes de fotos, Wilde vivía rodeado de retratos fotográficos de sí mismo, de acuerdo con la descripción de personas que lo visitaron en su residencia de Tite Street. A continuación damos el testimonio de la novelista irlandesa Katharine Tynan: “Presently came Oscar, and growing accustomed to the darkness one could see how like he was to the photographs of him which were all about the room, full-face, half-face, three-quarter face; full-length, half-length, three-quarter length; head only; in a fur coat; in a college gown; in ordinary clothes.” En *Bloom's Classic Critical Views: Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 21.

³²⁸ *Op. cit.*, Cap. 2, pp. 36 y 37.

que está ausente. Por el otro lado, una operación espectacular, de auto-representación, constituye una identidad y una propiedad otorgando legítimo valor a la representación.

En otras palabras, “representar” significa presentarse a sí mismo representando algo. Toda representación, todo signo representacional, todo proceso de significación incluye dos dimensiones, que suelo llamar, en el primer caso, refleja – el presentarse a sí mismo– y, en el segundo caso, transitiva –el representar algo.³²⁹

Las veintiséis o dieciocho fotografías de la versión novelada no son valiosas: son el subrogado del original que Lord Henry quiso comprar y Hallward rechazó venderle. Por esta razón, Harry debió contentarse con los retratos fotográficos del joven Dorian, aunque pareciera ser, por la cantidad que ha acumulado en apenas un mes, que sea cual fuese ésta, jamás podrá suplir ningún original: ni a Dorian, ni a su retrato pintado por Basil Hallward.

Las fotografías aparecen en *El retrato de Dorian Gray*, como copias de un original doblemente degradadas: en primer lugar, por su condición de copias; en segundo lugar, por su cantidad.³³⁰ Puede haber cuantas sean, veintisiete, veintiséis, dieciséis, dieciocho: lo mismo da. A mayor cantidad de copias, mayor devaluación de lo representado respecto del original. Nos encontramos aquí con un planteo platónico que ha sufrido un desplazamiento: de la idea “real” o “natural” –lo que está en la *φύσις*– se ha pasado al grado siguiente, el de lo aparente, que es tomado como lo real. Pregunta Sócrates a Glaucón en el Libro X de *La República*: “[...] el acto mismo de imitar ¿no se refiere a algo distante en tres grados de la verdad?” Sócrates considera necesario impedir en la República las ilusiones de la pintura, cuyo claroscuro compara con la visión que tenemos de los objetos cuando están en el agua, porque entiende que estas percepciones ópticas deformadas son una enfermedad de nuestra naturaleza, y compara los artilugios de la pintura con la magia, la prestidigitación, “y otros muchos artificios del mismo género”. Las artes miméticas producen artefactos que se encuentran alejados tres grados de lo verdadero, por ser simulacros de simulacros.³³¹

³²⁹ Louis Marin, “The Frame of Representation and Some of Its Figures”, *On Representation*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001, p. 352.

³³⁰ Christopher Craft analiza este aspecto de la novela, al que relaciona con “la tecnología visual que genera el flujo (y el reflujo) de información” (p. 113-114) y lo que llama, muy atinadamente a nuestro juicio, como mostraremos más adelante, la “hipermimesis wildeana” (p. 118). El artículo citado es “Come see about me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*”, en *Representations*, No. 91 (Summer, 2005), pp. 109-136, California, University of California Press, que puede consultarse en <http://www.jstor.org/stable/4490859>

³³¹ Platón, *La República*, Versión, introducción y notas de Antonio Gómez Robledo, México: Universidad Autónoma de México, 1971, Libro X, pp. 351, 355 y 357.

Esta degradación podría compararse con la depreciación del valor de cambio de los bienes a causa de un exceso de oferta en el mercado, donde la verdad platónica sería el valor absoluto de la mercancía. El modo en que obra la reproductibilidad en el valor del bien artístico es análogo al del bien mercantil: a mayor oferta, menor precio. En términos benjaminianos, diremos que esta degradación es lo que queda dañado en la obra de arte bajo las circunstancias de su reproductibilidad técnica, esto es, el aquí y el ahora del original, que constituye el concepto de lo que es su autenticidad, “la suma de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ello transmisible”.³³² Eso mismo que se daña es el aura.

Philippe Ortel y Daniel Grojnowski, durante los últimos años, se han ocupado del imaginario fotográfico en la literatura del siglo diecinueve, al que la revista *Romantisme* dedicó un número completo, con un prólogo firmado por ambos.³³³ En su artículo, “L’imaginaire photographique”, Ortel señala la invisibilidad de la fotografía en la literatura del siglo diecinueve:

Una vez que el daguerrotipo fue homologado, se difundió rápidamente [...]. A falta de tener un origen simple, su inscripción en la vida social parece triunfal y sin ambigüedades. Ahora bien, la ‘revolución fotográfica’ (Victor Hugo) desapareció muy rápidamente de los discursos estéticos, filosóficos o históricos, como si el dominio que ésta ejercía en la sociedad debía ir acompañada de cierta discreción. Cuanto más abundan los textos sobre este nuevo medio de representación, tanto más escasos se vuelven cuando desempeña simplemente el papel de médium para la comunicación.

Más adelante, observa que dicha inscripción “es particularmente precaria en el corpus de los textos literarios”, y que, a la vez, “las menciones de esta imagen son con frecuencia muy puntuales y están poco desarrolladas: como en la vida social, está en todas partes y en ninguna; su omnipresencia la vuelve invisible”, lo cual parece evidenciarse en *El retrato de Dorian Gray*.³³⁴ La única aparición de la fotografía, en una historia donde lo que se debate en torno a la mimesis le incumbe por completo, es sumamente puntual, se destaca por lo exagerado, y queda ahí, sin mayor desarrollo, imputada quizás a la crítica de las costumbres

³³² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Primera redacción, en *Walter Benjamin. Obras*, Libro I/Vol. 2, Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 13-14.

³³³ *Romantisme*, 1999, Vol. 29, 105, “L’imaginaire photographique”, disponible en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/roman_0048-8593_1999_num_29_105. Las citas que damos corresponden a las páginas 9 y 13.

³³⁴ Philippe Ortel, “Les doubles imaginaires de la photographie”, en *Romantisme*, *op. cit.*, p. 13.

y del gusto de la alta burguesía y de la aristocracia propia de Wilde, como aparece en *Lady Windermere's Fan*.³³⁵ ¿Cómo se inscribe en la novela la fotografía, con su cualidad de copia degradada, en relación con el retrato, cargado de tanto prestigio que se lo podría confundir con el modelo mismo? Para responder a esta pregunta, analizaremos el “sueño de forma” de Basil Hallward, concomitante con la amenaza de la pérdida de la forma experimentada durante el esteticismo.

2. Un sueño de forma

Dícese a veces que la tragedia de la vida de un artista es que no pueda realizar su ideal. Pero la verdadera tragedia que acecha a tantos artistas es que realizan demasiado íntegramente su ideal. Porque el ideal así realizado pierde su belleza, su misterio y no constituye más que un nuevo punto de partida hacia un ideal distinto. [...]El escultor abandona gustoso el color imitativo y el pintor las dimensiones reales de la forma, porque tales sacrificios evitan una representación demasiado precisa de lo real, que sería una simple imitación o una realización demasiado definida del ideal, que sería demasiado puramente intelectual.³³⁶

La novela *El retrato de Dorian Gray* narra la existencia singular de una pintura, su cambio de propietario, y sus alteraciones físicas a lo largo del tiempo –un período aproximado de dieciocho años, desde que es pintado, en el capítulo I, hasta el intento de destrucción de Dorian, en el capítulo final.³³⁷ La pintura que retrata al joven y bello Dorian no sólo es el núcleo en torno del cual se estructura la novela, sino también el punto sobre el que convergen las discusiones acerca del arte. El desarrollo de la pintura como arte de consumo burgués por excelencia durante el siglo diecinueve signa y determina la experiencia estética, en tanto modifica la mirada que, a su vez, transforma los procesos de producción pictórica. ¿Cuál es entonces la situación de la fotografía, relegada en la novela

³³⁵“Duquesa de Berwick: ¿Por qué no vas a mirar ese álbum de fotos que veo allí?

Lady Agatha: Sí, mamá.

Duquesa de Berwick: ¡Mi querida hija! Le encantan las fotografías de Suiza. Puro buen gusto, me parece”. (Primer Acto). En el cuarto acto, Mrs. Erlynne, al despedirse de Lady Windermere, le pide una fotografía de ella con su hijo.

³³⁶ Wilde, Oscar, “El crítico artista”, *op. cit.*, pp. 52-53.

³³⁷ Capítulo XIII en la primera versión de la Lippincott's Magazine, de 1890, capítulo XX en la segunda, publicada un año más tarde en un solo volumen.

al lugar absurdo de reproducir imágenes del ídolo, del objeto de amor y de deseo, con tan poca capacidad mimética que es necesario poseer incontables impresiones para obtener un pobre remedo del original? ¿O será que, por el contrario, lo hace con tanta exactitud que no logra devolver en la imagen la plusvalía de la mirada del artista? ¿Debemos acaso hacerle suscribir a Wilde el lugar común según el cual los pintores temían a la fotografía porque ésta habría de reemplazar a la pintura? Flaubert registra esto como perogrullada en dos entradas del *Diccionario de lugares comunes*: “Daguerrotipo: reemplazará a la pintura.”; “Fotografía: destronará a la pintura”.³³⁸

En *El retrato de Dorian Gray*, desde el título mismo sabemos que el lugar de la pintura es central. Pero hemos visto que, en realidad, no se trata solamente de un cuadro, sino también de una imagen –*picture*– de características totalmente novedosas tanto para su autor, Basil Hallward, como para el modelo, y el espectador que es Lord Wotton. Si leemos la novela a la luz de los diálogos críticos de Wilde, no podemos sino pensarla como un extenso tratado sobre crítica y teoría del arte. “Mi novela es un ensayo sobre arte decorativo”, escribe Wilde en una carta al editor del *Daily Chronicle*, fechada el 2 de julio de 1890.³³⁹ Lejos está de lo que afirma Mario Praz acerca de “la superficialidad del hedonismo de Wilde”, a menos que se piense el hedonismo como el goce artístico.³⁴⁰ No sólo es un grave error el centrar la lectura de la novela sobre la identificación entre Dorian Gray y Oscar Wilde, sino también el pasar por alto las reflexiones de Wilde a propósito del arte de su tiempo. No encontramos en este caso, desde el punto de vista narratológico, el desplazamiento que hemos señalado que opera Huysmans respecto de su personaje des Esseintes. La identificación sistemática entre Dorian y el autor de la novela muestra, además, la incapacidad de entender el humor de la novela, del cual el joven carece por completo, pero que su amigo y mentor en la vida mundana, Lord Henry, posee en cantidad suficiente para ambos.

Sostener a cualquier precio la identidad entre Dorian Gray y Oscar Wilde sería pecar, como lectores y críticos, de un exceso de mimesis, aquel exceso que condujo a Basil Hallward y al joven Dorian a la muerte, y que Wilde, al igual que Hofmannsthal, deploraba

³³⁸ *Le Dictionnaire des idées reçues*, en Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris: Folio, Gallimard, 1993, p. 504 y p. 545 respectivamente.

³³⁹ Oscar Wilde, *Miscellanies*, Jim Manis, Faculty Editor, Hazleton, Pennsylvania State University, Electronic Classics Series, 2006, p. 111. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/oscar-wilde/Miscellanies.pdf>

³⁴⁰ Mario Praz, *op. cit.*, p. 332.

tanto.³⁴¹ Seamos prudentes y opongamos alguna resistencia a esta suerte de compulsión mimético-analógica que suscita lo que podríamos llamar “el acontecimiento *Dorian Gray*”, esto es, la constelación de hechos en torno de la escritura de la novela, de su enunciado, y de la vida del autor.

Christopher Nassaar, en un análisis de la novela, publicado por primera vez en 1974, y reproducido por Harold Bloom en el volumen crítico sobre Wilde, da muestras de padecer esta compulsión. “La mejor manera de acabar con una tentación es sucumbir a ella”, dice Lord Henry.³⁴² Y Nassaar, fascinado con la lógica de la trama, cumple esto al pie de la letra. Pero, para él, ya no se trata de leer la vida en la obra o viceversa, sino de desentrañar en las figuras de Dorian Gray, Basil Hallward, Lord Henry Wotton, y Sybil y James Vane, las personificaciones de los movimientos artísticos y de estados psicológicos propios del victorianismo. De acuerdo con sus términos, la novela “es principalmente un estudio de varios movimientos artísticos según los diferentes estadios en el desarrollo de la naturaleza humana victoriana [...]”³⁴³

Así, pasando por alto el aspecto fantástico-maravilloso de la novela, intenta hacer encajar a cada uno de los personajes dentro de las características del decadentismo, el

³⁴¹ En el quinto día del segundo proceso a Wilde, miércoles 1º de mayo de 1895, el juez dirige la palabra a los jurados: “Con respecto a *El retrato de Dorian Gray*, yo no le he leído, y supongo que ustedes tampoco. Pero les han sido leídos párrafos sueltos y ustedes han sido puestos en conocimiento del relato por sir Clarke. Se les ha dicho que es la historia de un muchacho vicioso, cuyo rostro no revela el abismo de abyección y maldad en el cual ha caído. Pero un cuadro, pintado por un artista amigo, revela todas las consecuencias de las pasiones de ese joven. Yo mismo debo decirles, y me creo en el deber de hacerlo, que no me parece que, en un juicio criminal, ustedes deban basar una opinión desfavorable en el hecho de que Wilde sea el autor de *El retrato de Dorian Gray*. Coleridge, un gran escritor que sir Clarke citó ayer, dijo: “No juzguen a un hombre por sus libros”. Yo, más bien diría: No juzguen a ningún hombre, no confundan a ningún hombre, con los caracteres que ha creado. Si un escritor imaginativo pone en sus novelas a algún villano consumado, y pone en boca de ese hombre sentimientos que repugnan a la humanidad, no se debe suponer que los comparte. Ustedes pueden criticar, si lo desean, esa obra, pero lo que ustedes nunca podrán hacer, si el autor del trabajo es culpado de un crimen, es decir: “Usted ha creado ese monstruo en su última novela y ha puesto en su boca sentimientos que repugnan a la humanidad.” Eso no sería honesto. Mientras algunos de nuestros más grandes escritores han pasado su larga vida produciendo la literatura más edificante –como por ejemplo sir Walter Scott y Charles Dickens, quienes nunca escribieron, hasta donde estoy enterado, ninguna línea ofensiva– es infortunadamente cierto decir que otros grandes escritores que eran de nobles sentimientos, han dado, en una forma u otra, al mundo, especialmente en el siglo diez y ocho, obras que les resulta doloroso leer a personas de modestia y decencia corrientes. No sería honesto, por lo tanto, cuando ustedes están juzgando a un hombre, permitirse ser desfavorablemente influenciados en contra suya, por la circunstancia de haber escrito una obra que, por los fragmentos que han escuchado de ella, desaprobarían.” Tomado de *Los procesos de Oscar Wilde*, Traducción de Ulises Petit de Murat, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

³⁴² Cap. 2, p. 29.

³⁴³ Christopher S. Nassaar, “The Darkening Lens”, [From *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, 1974, Yale University Press], *Oscar Wilde. Modern Critical Reviews*, Harold Bloom ed., New York, Chelsea House Publishers, 1985, p. 107.

naturalismo, y el prerrafaelismo, en una cronología completamente alterada, ya que, de acuerdo con su apreciación, “el tratamiento del paso del tiempo es inadecuado y, quizás, el punto más débil de la novela”, y por lo tanto poco se gana en buscar sincronicidad entre el desarrollo del arte durante los dieciocho años en que dura la acción de la novela y el de los personajes.³⁴⁴ Nassaar identifica el periodo de la muerte de Dorian con el del final de la redacción de la novela, como si su conclusión e inmediata publicación no fuera antes bien un nacimiento, y no un deceso. En esto se basa Nassaar para comenzar su cálculo en 1890 y remontarse en el tiempo, hasta llegar a 1873 como fecha de inicio de la acción, fundándose, además, en el hecho de que es el año de la primera publicación de *The Renaissance*, la obra de Walter Pater en la que insaciablemente abrevaron Wilde y la generación de los futuros *æsthetes*. Pero esto sólo lo induce a error: en primer lugar, Lord Henry aconseja a Basil que exponga su obra en la Grosvenor Gallery la cual, como sabemos, se inauguró con gran resonancia en 1877, por lo cual cuatro años antes no existía; en segundo término, en el suicidio de Sybil Vane, Nassaar lee la muerte del naturalismo, bastante prematura, ya que, como hemos visto, *À rebours*, publicada en 1884, se presenta como su epitafio. Podría objetarse a tal argumento que no son pocos los casos en que transcurren años entre la muerte y la colocación del epitafio, pero es improbable que nos encontremos aquí ante uno de éstos.³⁴⁵

Dentro de tales coordenadas, Basil Hallward es el “representante” del prerrafaelismo. El tercer error en la interpretación temporal que realiza Nassaar de la

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁴⁵ Las fechas implícitas en la novela son completamente difusas, pero esto no afecta en absoluto el tratamiento del tiempo en el relato. Sabemos que la Grosvenor Gallery abrió sus puertas en mayo de 1877 y que la parisina galería de George Petit, en la rue de Sèze, donde Basil Hallward se decide finalmente a exponer el retrato pintado un mes antes, se inauguró en 1882. Luego, si admitimos que el libro que Lord Wotton le regala a Dorian es *À rebours*, la acción tiene que transcurrir a partir de 1884. Ahora bien, si ignoramos la fecha en la que comienza la novela, sí sabemos *cuánto dura*. Al inicio, Dorian tiene veinte años; es junio y cumplirá la mayoría de edad el 10 de noviembre. La acción se extiende sobre dieciocho años. Así empieza el capítulo 12, que narra el reencuentro con Basil Hallward: “Era el 9 de noviembre, la víspera de su cumpleaños número treinta y ocho, como recordaría con frecuencia después”. En el capítulo 16, cuando Dorian es amenazado por James Vane, el hermano de Sybil, pregunta: “¿Hace cuánto tiempo murió su hermana?”, a lo que James responde: “Dieciocho años”. La desadecuación entre el paso del tiempo y el aspecto joven de Dorian le hace creer a James que se ha equivocado de hombre. Si convenimos que la acción comienza por lo menos en 1884, terminaría en 1902, lo cual pondría a la novela dentro de un curioso marco temporal respecto de la fecha de su publicación, como si se tratara de un relato de ciencia ficción. No faltarán—como no faltan—quienes sostengan esta cronología para seguir abonando la hipótesis de que Wilde ha imitado en su vida el destino que pergeñó para su criatura de ficción.

novela es que, según él, el declive en la producción de Basil, en 1873, coincidiría con el de la pintura de la Hermandad Prerrafaelista. De ser así, Nassaar no estaría considerando a la segunda generación de prerrafaelistas, a la cabeza de la cual hemos mencionado, en el capítulo sobre el enfrentamiento Ruskin-Whistler, a Burne-Jones, quien, en los primeros años de la década del ochenta, era también considerado líder del llamado *Æsthetic Movement*. Esto tampoco explicaría los misteriosos viajes de Basil a París, atribuidos por Nassaar a una doble vida como homosexual, inferida a partir de elementos supuestos en la trama, ya que no los puede justificar por la vía del prerrafaelismo, manifestación artística de características locales, como ha señalado Werner Hoffmann.

Si es por hacer conjeturas, podríamos aventurar la hipótesis de que el personaje de Basil Hallward fusiona las figuras de Burne-Jones (primer periodo de Hallward, cuando representaba a sus modelos con ropajes de otros tiempos; Burne-Jones, en palabras de Wilde, “un soñador en tierras de la mitología, un contemplador de visiones feéricas, un pintor simbólico”) y de Whistler, pintor que sí solía cruzar el Canal de la Mancha y exponía su obra en la Galería de George Petit, en la Rue de Sèze, como habrá de hacerlo Hallward, ocasión para la cual le pide prestado el cuadro a Dorian. Hallward, además, pinta un retrato de cuerpo entero, al modo de Whistler, cuya pintura bien puede sugerir a un espectador decimonónico un fenómeno como el de la transformación del retrato de Dorian Gray, por el efecto de sus manchas y su neblina, sin contar que la palabra *gray* figura en numerosos títulos de sus obras, por el uso privilegiado que hacía Whistler de este color. Por otro lado, el propio Wilde dice de *Arreglo en negro n°3*, “seudónimo, aparentemente, de nuestro mayor actor vivo” –se trata del polémico retrato de Henry Irving que hemos mencionado a propósito del juicio a Ruskin–, que cualquiera que se quedara encerrado en la Grosvenor Gallery podría escucharlo recitar uno de sus más célebres parlamentos. Huysmans, por su parte, destaca lo vivaz y fantasmagórico de los retratos femeninos de Whistler: “estos retratos-fantasmas que parecen retroceder, querer hundirse en la pared, con sus ojos enigmáticos y su boca de color rojo helado, de gula”.³⁴⁶ La descripción de Huysmans remite la obra de Whistler al paradigma del retrato vampírico, como *El retrato oval*, de Poe, y *El retrato de Dorian Gray*.

³⁴⁶ Huysmans, *Certains*, op. cit., p. 69.

Hallward, entonces, pudo haber empezado su carrera como Burne-Jones y terminado como Whistler. Viaja, de Londres a París, como Whistler, que estaba convencido de que Wilde había inspirado gran parte de su crítica de arte en sus palabras, y jamás le había perdonado, no tanto que no lo reconociera, cuanto que las usara en su contra. Wilde, para liquidar el asunto, podría haberse dado el gusto de matarlo en la ficción.³⁴⁷ Lo que no vendría a ser sino una segunda muerte, después de su borramiento en la versión definitiva de *À rebours*.

Sin embargo, no se nos escapa que Dorian es hijo de “Amor y Muerte”, título del cuadro que George Frederick Watts expuso en la apertura de la Grosvenor Gallery, cuyo poder, tal como escribe Wilde en su reseña, reside en su genio imaginativo, y es comparable, en la asombrosa intensidad de sus concepciones [*startling vividness of his conceptions*], nada más y nada menos que con Esquilo y Miguel Ángel, esto es, Grecia y el Renacimiento, ambos periodos idealizados por Basil Hallward a partir, sin duda, de una provechosa lectura de la obra de Pater.³⁴⁸ Wilde describe *Love and Death* en estos términos:

un cuadro grande, que representa una puerta de mármol, completamente cubierta de jazmines y rosas. Muerte, forma gigante, vestida de grises drapeados, la atraviesa con irrefrenable y misterioso poder, abriéndose paso entre las flores. Ya tiene un pie bajo el umbral y una implacable mano extendida, mientras Amor, bello niño de miembros ágiles y morenos y alas irisadas, temblando como una hoja seca, intenta, con vanas manos, impedirle la entrada. Una pequeña paloma, imperturbable a pesar de la agonía del terrible conflicto, espera pacientemente al pie de las escaleras a su compañero de juegos; pero habrá de esperar en vano, pues, aunque se nos oculte el rostro de Muerte, podemos ver en el terror de los ojos del niño, y en sus labios temblorosos que, como Medusa, este fantasma gris convierte todo lo que mira en piedra; y las alas de Amor, rasgadas, quebradas.³⁴⁹

³⁴⁷ Citas tomadas de la reseña que Wilde hizo de la Grosvenor Gallery el día de su inauguración: “The Grosvenor Gallery, 1877”, publicada en la *Dublin University Magazine*, en julio de 1877. Como puede leerse, Wilde ha sido apenas más amable que Ruskin respecto de Whistler, con el agravante de que solía frecuentarlo y formaba parte de su círculo de jóvenes discípulos. Texto disponible en línea: <http://www.readbookonline.net/readOnline/9876/>. Whistler creyó reconocer sus propias ideas sobre arte en las conferencias que Wilde dictó en su gira norteamericana de 1882; ésta fue una de las causas que lo llevaron a escribir *The Gentle Art of making Enemies*. La amistad entre ambos quedó resentida y no volvieron a tratarse. Una *brochure* de publicación anónima reúne el intercambio verbal registrado por escrito entre Wilde y Whistler: <http://www.archive.org/stream/wildevwhistlerb00whisgoog#page/n10/mode/2up>

³⁴⁸ Lord Henry, sobre Dorian Gray, después de conocer sus orígenes familiares y la trágica historia de sus padres: “There was something fascinating in this son of Love and Death”. *Op. cit.*, p. 41, Cap. 3.

³⁴⁹ Wilde, “The Grosvenor Gallery, 1877”, *op. cit.*.

Si Dorian, el de carne y hueso, es hijo del Amor y de la Muerte, bien podría ser su vívido retrato hijo de *Love and Death*, o sea, por metonimia, creación de Watts. En virtud de tal desplazamiento, se podría identificar al personaje de Basil Hallward con Watts, “un Gustave Moreau enfermo”, que en 1883 expuso siete cuadros en la misma galería de la *rue de Sèze* en la que Hallward quiere exponer el retrato de Dorian.³⁵⁰

Regresemos ahora a la hipótesis planteada por Nassaar de Basil Hallward no como prerrafaelista, aclarámoslo, sino como *el* prerrafaelismo: “En su aproximación muy fotográfica a la pintura, Basil sugiere a Holman Hunt, y quizá también a John Everett Millais [...]”³⁵¹ ¿Qué sería una “aproximación muy fotográfica”? Es sabido que los prerrafaelistas, justamente, supieron servirse de la fotografía para pintar; encontraron en esta técnica la posibilidad de fijar instantáneamente una imagen para tomarla como modelo en su pintura de interior. La fotografía formaba parte de una experimentación en el proceso de trabajo y estaba puesta al servicio de la pintura. En este sentido, podemos hablar de una “aproximación muy fotográfica”, lo cual no significa que se trate de una pintura que se conciba programáticamente como fotográfica. Basil Hallward dice haber pintado el retrato de Dorian según el “método realista”; sin embargo, por más que se asimile el método realista en pintura al desarrollo de la técnica fotográfica, o que se sostenga que la pintura realista pelea con la fotografía por superar su capacidad mimética, la atmósfera mágica que reina en el taller del pintor y que propicia el intercambio de atributos entre el modelo y su imagen, convirtiendo a ésta en objeto de deseo, de adoración, y de culto, al punto que será celosamente guardada, la dota de un poder del que carecen las banales fotografías acumuladas por Lord Henry.

Ruskin sostiene, en *Modern Painters IV*, que la más grandiosa obra pictórica debe tener una cierta indistinción, ya que la captación de un objeto, próximo o lejano, no es

³⁵⁰ Véase el capítulo XI de *À rebours*, cuando des Esseintes “viaja” a Londres: “Recordaba ciertos especímenes que había visto, en las exposiciones internacionales, y pensaba que quizás los volvería a ver en Londres: cuadros de Millais, la *Vigilia de Santa Inés*, de un verde plateado tan lunar, cuadros de Watts, de extraños colores, abigarrados de amarillo de Camboya y de índigo, cuadros esbozados por un Gustave Moreau enfermo, pincelados por un Miguel Ángel anemiado y retocados por un Rafael ahogado en el azul; entre otras telas, recordaba una *Denuncia de Caín*, una *Ida y Evas*, donde la singular y misteriosa amalgama de estos tres maestros sourdait la personalidad a la vez quinaesenciada y bruta de un inglés docto y soñador, atormentado por obsesiones de tonos atroces”. *Joris Karl-Huysmans. Romans I*, op. cit., pp. 685-686, y las notas 3, 6, 7, y 8, de la página 686.

³⁵¹ Nassaar, *op. cit.*, p. 124.

completa, sino que siempre se produce un grado de confusión en la mirada, que no puede abarcar lo infinito. Si todos los temas contienen un misterio, afirma Ruskin, el dibujo también debe poseer uno, y el artista que pinte su objeto con excesiva claridad, no estará volcando en su obra este misterio intrínseco. El interlocutor imaginario, en cuya boca Ruskin pone las objeciones para refutarlas, pregunta: “¿por qué entonces una fotografía siempre se ve clara y nítida, y para nada como un Turner?”:

Las fotografías nunca se ven enteramente claras y nítidas; pero como la claridad es un mérito supuesto en ellas, son habitualmente tomadas a partir de temas muy claramente marcados y a-turnerianos; y las pruebas brumosas y vagas, que son precisamente aquéllas que suelen contener las más sutiles versiones de la naturaleza, son desechadas, y se conservan sólo las claras. La fuerza de éstas depende en gran medida de los errores del procedimiento. La fotografía ya exagera las sombras, ya pierde detalles en las luces, y, en muchas maneras que no me detendré a explicar aquí, omite algunas de las mayores sutilezas del *efecto* natural (que son las que Turner principalmente ha logrado), y ofrece, por el contrario, sutilezas de *forma* que ninguna mano humana podría realizar.³⁵²

¿Cuánto hay de esto en la pintura de Basil Hallward?

Él es todo mi arte ahora— dijo el pintor seriamente—. A veces pienso, Harry, que sólo hay dos eras importantes en la historia del mundo. La primera es la aparición de un nuevo *médium* para el arte; la segunda es la aparición de una nueva personalidad, también para el arte.³⁵³

La nueva personalidad, para Basil Hallward, es Dorian Gray. ¿Pero cuál es el nuevo *médium* para el arte? ¿Es, acaso, la fotografía, que obra *in absentia*? ¿Qué elementos nos permiten hablar, como Nassaar, de una “aproximación muy fotográfica” en la pintura de Hallward? Por un lado, en el plano meramente figurativo, los únicos tres hombres que lo ven coinciden en que es idéntico a su modelo. Esta exactitud mimética podría atribuirse a la fotografía. Por el otro lado, considerando que el retrato ha absorbido el alma de Dorian, al punto de reflejarla en su imagen, se podría pensar en la práctica espiritista de la fotografía de espectros y del aura. Ahora bien, en contra del primer argumento no es menor el hecho

³⁵²John Ruskin, *Modern Painters IV*, transcripto por el Project Gutenberg en su lengua original, puede consultarse en: <http://www.gutenberg.org/files/31623/31623-h/31623-h.htm>. En castellano, véase la siguiente selección: Ruskin, Prólogo de J. A. García Martínez, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección “Tierra Firme”, Arte y artistas ingleses, 1967. El pasaje citado se encuentra en las páginas 151-152, en traducción de Carmen de Burgos.

³⁵³ Wilde, *op. cit.*, Cap. 2, p. 24.

de que la escasa información que se brinda acerca del retrato de Dorian está asociada a su color, atributo exclusivo de la pintura: los labios rojos, los ojos azules, el cabello dorado. ¿De qué manera la fotografía del siglo diecinueve podría dar una imagen que se nos ofrece, antes que en su forma, en su color, sin utilizar la técnica del retoque? Y, en segundo término, las descripciones de las fotografías de espectros no sólo destacan su imagen plana, sino que el interés de éstas es que logran fijar al espíritu, para probar, de manera tangible y visible, la inmortalidad del alma. La fotografía de espectros es parte esencial de los métodos de investigación del fenómeno espiritista y tiene valor documental y probatorio. No es la profundidad animada del retrato que hace trasuntar en su superficie las señales del envejecimiento precoz, la perversión y el crimen. Como constata Basil Hallward, espantado, la transformación se produce desde dentro.

La realización del cuadro de Dorian Gray suscita una atmósfera mágica que podemos atribuir al taller del artista, lugar por excelencia de transformaciones y prodigios.³⁵⁴ En el medio de la sala, al comenzar la novela, se alza el retrato en tamaño natural de un joven de irresistible belleza. Basil Hallward, el pintor, está convencido de que se trata de su obra maestra. Pero la presencia de Dorian va más allá de la de un simple modelo: el joven le ha insuflado al pintor “una manera enteramente nueva en arte, un modo de estilo enteramente nuevo”. Basil confiesa que, desde que conoció a Dorian, puede “recrear vida de una manera que antes me estaba oculta”.³⁵⁵ En este enunciado, que también puede leerse como la manifestación de una determinada voluntad artística, se encuentra la

³⁵⁴ Ruskin, en un pasaje de *Modern Painters IV*, *op. cit.*, explica este sentimiento mágico que se experimenta frente a las auténticas obras pictóricas, aquellas que saben representar, y no desocultar, el misterio intrínseco de lo que vemos: “Lo que de lejos parece ser el pliegue de un traje, visto de cerca se reduce a dos o tres granos de oro echados aparentemente al azar; lo que de lejos es un mármol sólido, de cerca es una sombra gris de líneas borrosas, tan confusas que no es fácil definir las; lo que de lejos puede ser el rostro de un hombre, no es más que una mancha ligera morena, rodeada de una pincelada circular de blanco, en tanto que tres puntos oscuros sobre esta línea aparecen, a diez pies de distancia, como una boca y dos ojos. Cuanto más delicado es el talento del artista, más considerable será la diferencia entre los procedimientos empleados y el efecto obtenido. Una de las impresiones artísticas más sublimes deriva de esta misma extrañeza y de la simpatía que se experimenta hacia el genio ordenador y vidente del artista. En Turner, Tintoretto y Veronese, la intensidad de percepción acerca de lo que debe hacerse, seguida de los medios empleados para realizarla, es tan colosal que experimento siempre, en presencia de sus obras, el sentimiento que otros podrían experimentar en presencia de seres sobrenaturales. Se emplea vulgarmente la palabra “mágico” para caracterizar el talento de un gran pintor, sin darnos bien cuenta de su valor. Pero este talento es verdaderamente mágico, tan mágico que, si se lo comprendiera bien, no podría parecer la obra de ningún encantador más milagrosa, más *horrorosa*. [...] temería molestar al lector si le explicase exactamente el grado y la naturaleza del terror sagrado que me inspiran *La Adoración de los Magos* de Tintoretto, en Venecia, y las *Bodas de Caná*, de Veronese, en el Louvre”. En *Ruskin, op. cit.*, pp. 153-154.

³⁵⁵ Wilde, *idem*.

clave que convierte a esta novela, tratado sobre arte, en una obra de ficción, más precisamente, en un relato fantástico-maravilloso. Basil encontró mediante un cierto tipo de pintura que le sugirió Dorian la manera de “recrear vida”. En este sentido, *El retrato de Dorian Gray* está más próxima de *Frankenstein* que de *À rebours*. El cumplimiento literal del hallazgo de Basil –recrear vida– es una de las matrices ficcionales de la novela.

Cada retrato que es pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo. El modelo es meramente el accidente, la ocasión. No es él al que revela el artista; es, antes bien, el pintor quien, en el colorido lienzo, se revela a sí mismo. La razón por la cual no exhibiré este cuadro es que temo haber mostrado en él el secreto de mi propia alma.³⁵⁶

Con esta confesa decisión, Basil Hallward exilia su propia obra de los circuitos de exhibición. Éste es el destino singular del retrato de Dorian Gray, el cual a partir de la prohibición de su creador, iniciará un recorrido que lo privará para siempre de la mirada del público. La personalidad de Dorian ha sugerido al pintor una nueva manera de hacer arte. La mera presencia visible de Dorian ha sido para él “un sueño de forma en días de pensamiento.” ¿Cuál es “el sueño de forma” de Basil Hallward? Hallward dice no recordar de dónde ha tomado esta expresión.

Se trata de un verso de “A una joven griega” [*To a Greek Girl*] de Austin Henry Dobson (1840-1921), donde el poeta, sentado al borde del Támesis, en el Londres moderno, con gran melancolía, le habla a Autónoe, reviviendo en su memoria el espíritu panteísta de la antigüedad griega, y acaba en el lamento de asumir que todo no es más que “un sueño de Forma en días de Pensamiento”:

En vano – ¡en vano! Los años dividen:
 Donde el Támesis en aguas turbias fluye
 Me siento y lleno mis dolorosas hojas,
 Y te veo sólo en mis sueños; –
 Una visión, como Alceste, de
 Las tierras interiores de la Memoria
 Un sueño de Forma en días de Pensamiento, –
 Un sueño, – ¡un sueño, Autónoe!

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 21, Cap. 1.

Autónoe es mencionada por Hesíodo entre las cincuenta hijas de Nereo y Dóride, todas ellas diosas marinas. Paul Mazon, en su edición de *Teogonía*, la incluye entre las diez divinidades que designan virtudes políticas de Nereo.³⁵⁷ En el diccionario *Bally*, figura como la sirvienta de Penélope. Ahora bien, junto con Ágave, otra de las Nereidas, Autónoe aparece también como hermana de Sémele, madre de Baco, una de las ménades que despedaza a Penteo. De modo que, en el poema de Dobson, Autónoe nos remite a un mundo panteísta de formas indivisas, de unidad, pero confrontando esta figura al problema de la pérdida de la forma en el esteticismo, no podemos dejar de tener presente a la Autónoe báquica, desgarradora de formas visibles y de apariencias durante los ritos dionisiacos.

Dorian, como observa Camille Paglia,³⁵⁸ lleva en su nombre la inscripción de lo dórico, que se corresponde con el periodo clásico del arte griego, cuyo dios prevaleciente, de acuerdo con las idealizadoras interpretaciones neoclasicistas y decimonónicas de los historiadores del arte y de los filólogos, según la denuncia que elevará Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, es Apolo, “en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas”, quien rige el principio de individuación, esto es, el de la separación de la forma, de la apariencia, y de la belleza.³⁵⁹

Pero en las venas de Dorian corre sangre dionisiaca. Emulando el recorrido del decadentista Jean Floressas des Esseintes, al comienzo de *À rebours*, Dorian visita la galería de los retratos de familia –su árbol genealógico–:

Y la madre con su rostro de Lady Hamilton, y sus labios húmedos de gotas de vino
–sabía qué había heredado de ella. De ella había heredado su belleza, y su pasión

³⁵⁷ Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, Texte établi et traduit par Paul Mazon, Douzième tirage, Paris: Les Belles Lettres, 1986, pp. 40-41. Véase también Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Traducción de Francisco Payarols, Buenos Aires, Paidós, 1991, [1965], Entradas “Cadmo”, p. 79, y “Nereidas”, p. 377.

³⁵⁸ El análisis antropológico que Camille Paglia le dedica a *El retrato de Dorian Gray* - “The Beautiful Boy as Destroyer”- despertó nuestro gran interés, cuando lo leímos por primera vez en 1997, por la agudeza con la que capta las relaciones de fuerza que se establecen en el relato entre Dorian y los seres animados e inanimados que lo rodean. Así, nos puso en la huella de muchos de los problemas sobre los cuales buscamos echar luz desde la estética, la historia del arte y la narratología, en el presente capítulo de nuestra tesis. Véase Paglia, Camille, “The Beautiful Boy as a Destroyer. Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*”, Capítulo 20 de *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, Random House, 1990, pp. 512-530.

³⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 42.

por la belleza ajena. En su vestido suelto de bacante, se le reía en la cara. Llevaba hojas de parra en el cabello. De su copa se derramaba la púrpura.³⁶⁰

No sorprende entonces que el alma de Dorian refleje este origen báquico: “¡Es la cara de un sátiro!”, exclama Basil Hallward cuando ve el retrato oculto.³⁶¹

Para Nietzsche, el dominio del principio apolíneo es el causante de la división, del límite y de la medida. Es principio de forma como *morfe*. Aun como dios vaticinador, Apolo garantiza que el sueño no habrá de desbordar de sus límites, no hará creer al soñador en la realidad de sus imágenes oníricas, sino que estará siempre velando por señalar la apariencia como belleza visible. En el orden apolíneo, la naturaleza, como lo que no tiene límites, queda rezagada, apartada de la vida de los hombres. Sólo la embriaguez que proporciona la pulsión dionisiaca puede asegurar la reconciliación de los hombres entre sí, y de la naturaleza, “enajenada, hostil o subyugada” con “su hijo perdido, el hombre”.³⁶²

Gracias a la magia dionisiaca, el velo de la apariencia se desgarró. “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.³⁶³ Ambos instintos artísticos de la naturaleza, el apolíneo y el dionisiaco, prosigue Nietzsche, presentes en la tragedia griega concebida como *triuna chórea*, han sido separados desde Eurípides durante siglos, y se volvieron a unir, por primera vez, en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. El instinto apolíneo proporciona la forma, la bella apariencia, la medida y el límite, lo propio del ámbito del sueño, donde cada cual es un artista, y el dionisiaco, en virtud de la magia y la embriaguez que provoca, asegura la integración con lo Uno primordial, y convierte al hombre en obra de arte, que en la estética metafísica nietzscheana supone la consubstanciación con el ser, en oposición a la separación de la forma regida por la pulsión apolínea.

³⁶⁰ Wilde, *op. cit.*, p. 113, Cap. 11. Lady Hamilton era una bellísima dama de origen humilde, que había desarrollado, a fines del siglo dieciocho, una entretenimiento de salón conocido con el nombre de *attitudes*, es decir, actitudes, o posturas, que consistía en disfrazarse en el estilo de mujeres célebres de la historia y de la cultura y realizar una mímica musical. Los espectadores debían reconocer o adivinar de quién se trataba. Numerosos pintores la retrataron en varias de estas actitudes; uno de los cuadros más famosos es el que la muestra en su “postura” de bacante. Fue tal la admiración que despertó, que sus vestimentas, inspiradas en el pasado pero confeccionadas según el gusto coetáneo, eran imitadas por las mujeres aristocráticas y de la alta burguesía.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 122, Cap. 13.

³⁶² *Ibid.*, p. 44.

³⁶³ *Ibid.*, p. 45.

Así, en lo apolíneo, que durante siglos, en el arte occidental, se consideró fuente de armonía y consonancia, el joven Nietzsche ve separación y enajenación de los hombres entre sí y respecto de la naturaleza.³⁶⁴ En Dorian, tenemos a un individuo doblemente escindido: por un lado, como todos los seres, padece el desgarramiento de la vida que se manifiesta bajo formas separadas (el narrador nos brinda detalles sobre sus orígenes, su nacimiento, es decir, el momento en que se inició dicho proceso) y, por el otro lado, tras el intercambio de atributos vitales con su retrato, rehúye del devenir vital alejándose de la muerte, instancia integradora, reconciliadora con el Uno primordial.

El bello apolíneo cultiva su figura con pleno conocimiento de ser la apariencia de una apariencia: una imitación de sí, hombre artista y obra de arte al mismo tiempo. Dorian aspira a convertirse en obra de arte sin ceder a la pulsión dionisiaca. Por cometer semejante acto de *hybris* será severamente castigado. El espejo del retrato no refleja ni la apariencia de Dorian ni la apariencia de su imitación, sino que la imagen que devuelve es la de una tercera apariencia: la que deviene y se deforma. Es el precio monstruoso que pagan Dorian y Basil por “ver el arte con la óptica de la vida”, para decirlo en términos del Nietzsche de 1886.³⁶⁵ Dorian Gray muere al querer reunir la apariencia con el ser, ya que esta unión sólo es posible en la muerte.

De acuerdo con la interpretación de Paglia

los postulados de Wilde son, normalmente, apolíneos. En “El crítico artista”, dice: “La forma es todo. Es el secreto de la vida”. [...] Alabando la pintura prerrafaelista, condena el impresionismo por “turbio y difuso”. [...] Lo extraño en el cuadro de Dorian Gray es la metamorfosis dionisiaca. La pintura cambiante insulta a la belleza y a la forma: Dorian la llama “la sombra deforme”, “la horrible cosa pintada”, “esta monstruosa vida animada”. En ella, naturaleza y arte batallan por su supremacía. La pintura es invadida por un demoníaco poder que altera la forma, porque Wilde ha intentado que la naturaleza renuncie a su autoridad. [...] La pintura apolínea se disuelve y se pudre en la fluidez dionisiaca. [...] Al convertirse en un cadáver, Dorian alcanza el último estadio de su transformación en objeto. Cuando comienza la novela, la pintura aún está incompleta. Basil la termina cuando Dorian comienza a cambiar, contaminado por Lord Henry. Después del maltrato a Sibyl, el cuadro no deja de modificarse hasta el final. Dorian ha asumido el rol de Basil como su propio retratista, que trabaja en el cuadro por telequinesis. La

³⁶⁴ Recordemos que Nietzsche compone *El nacimiento de la tragedia* en 1871 y quince años más tarde se referirá a ella en los más críticos términos, por juzgar, sobre todo, que Wagner y Schopenhauer le arruinaron su obra.

³⁶⁵ En su “Ensayo de autocrítica”, Nietzsche reflexiona sobre *El nacimiento de la tragedia* y describe la tarea “a la que este temerario libro osó por primera vez acercarse” como “*ver la ciencia con la óptica del arte, y el arte, con la de la vida...*”. *Op. cit.*, p. 28.

pintura, finalmente, cobra su forma definitiva con la muerte de su modelo, cuya belleza reclama para sí.³⁶⁶

3. Del sueño de forma a la modernidad de la forma

El sueño de forma es el ideal de belleza griega, que, de acuerdo con Nassaar, se ha vuelto obsoleto para la época en que Wilde redacta la novela. Dorian mismo, sin embargo, ante la sospecha de que el cuadro se modificará y él conservará la juventud, imagina que al igual que “los dioses de los griegos, habría de ser fuerte, veloz, y alegre”.³⁶⁷

¿Cómo integrar el ideal artístico-apolíneo –el sueño de forma– con la apariencia contemporánea –la de los “días de pensamiento”– sin sacrificar el espíritu, sin rasgar el velo? Cuando visita a Dorian para pedirle que le preste el cuadro por un mes, porque, contrariando su primer impulso de no mostrarlo jamás, ha decidido exponerlo en París, en la galería de George Petit, de la Rue de Sèze, Basil le explica lo que representó para él y para su arte, esto es, “el sueño de forma”: “Te convertiste para mí en la encarnación visible de aquel ideal invisible cuya memoria nos obsesiona a nosotros, los artistas, como un sueño exquisito. Te adoraba”.³⁶⁸ El secreto de esta idolatría es lo que Basil desea guardar, y su temor es haberlo develado en el retrato. Dorian es para el artista la materialización apolínea de la forma ideal, en la que quedó absorbido. Su adoración por el joven promovió en su obra “un nuevo desarrollo”: lo pintó como Paris, Adonis, Narciso. “Y todo era lo que el arte debía ser: inconsciente, ideal y remoto”. Hasta que un día,

un día fatal, pienso a veces, me determiné a pintar un maravilloso retrato como eres realmente, no con vestimentas de épocas muertas, sino con tu propia ropa y en tu propio tiempo.³⁶⁹

³⁶⁶ Paglia, *op.cit.*, pp. 528-529. No coincidimos con la idea de que Basil obra en el cuadro por telequinesis. Sostenemos, antes bien, que el cuadro cobra vida propia. Son otras las fuerzas que trabajan en su transformación, no las de la mente de Basil que, antes bien, aparece como un personaje débil como para obrar a distancia sobre el retrato.

³⁶⁷ Wilde, *op. cit.*, p. 88, Cap. 8.

³⁶⁸ Wilde, *op. cit.*, p. 93, Cap. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*, pág. 94, Cap. 9.

Para ello, Basil se sirvió del método realista, y no sabe si es acaso por esto, o porque el modelo se le presentaba tan directamente, a medida que pintaba creía estar revelando su íntima idolatría. Una vez terminado el retrato, bajo el influjo de la fascinación, se convenció de que su adoración quedaba expuesta, y fue entonces cuando decidió regalarle el cuadro y no mostrarlo jamás. Durante este último mes, sin embargo, se dio cuenta de que todo había sido un efecto de su imaginación, que no había nada que el retrato revelara, y que la pasión que se siente al crear no forzosamente se instila en la obra

Podríamos definir el sueño de forma como la unión del paradigma estético del romanticismo, condensado en la idea de pasión espiritual, con el del clasicismo griego, entendido como perfección del espíritu. Es decir, pasión y desbordamiento, contenidos por la medida de la perfección espiritual. El ideal de la forma de Basil es el conjuro del exceso romántico-medievalista por medio de las formas visibles del arte griego; es “la armonía del alma y del cuerpo”, que “en nuestra locura, hemos separado en dos, para inventar un realismo vulgar, y una vacua idealidad”.³⁷⁰ Pero conocemos la suerte que corre el retrato que encarna el sueño de forma de Hallward: se deforma hasta convertirse en algo abyecto e irreconocible. Es que cuando Hallward se decidió a pintar el retrato de Dorian sin ropajes antiguos, sino en su aspecto actual, se alejó del modo de representación “inconsciente, ideal, remoto”, para sucumbir a la “modernidad de la forma”, que supone la exhibición de su alma al desnudo: un tipo de arte realista y autobiográfico.³⁷¹ Más adelante cayó en la cuenta de que

el arte es siempre más abstracto de lo que imaginamos. La forma y el color nos hablan de la forma y el color —eso es todo. Me parece a menudo que el arte oculta al artista mucho más completamente de lo que jamás puede revelar de él.³⁷²

Los medios formales no hacen más que señalarse a sí mismos: no resisten ser moralizados. En el sentido novalisiano: romantizados. Lo que experimenta Basil durante el mes que transcurre entre la capa final de barniz que le da al cuadro y el momento en el que decide exponerlo, es que no hay un alma o un espíritu, tampoco sentimientos, que unan al creador con su criatura, sino que la relación es meramente técnica, ya que lo único visible en el

³⁷⁰ Wilde, *op. cit.*, p. 24, Cap. 1.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 94, Cap. 9.

³⁷² *Idem.*

retrato es la belleza extrema de Dorian, y que él “podía pintar”. Habiéndose deshecho del último lastre de romanticismo que lo llevaba a espiritualizar la obra de arte, Basil proclama el desprendimiento de la forma, su autonomización, en el paroxismo de la representación realista. Vislumbra la tendencia del arte moderno hacia la abstracción. Lord Henry dirá de su obra que después del retrato de Dorian no pintó nada valioso, y que su carrera está en declive.

Pero ahora ya es tarde: el prodigio del exceso de mimesis convirtió al retrato en el espejo del alma de Dorian, no del pintor. El sueño de forma se ha convertido en una pesadilla. El único personaje que muda, entonces, es el pintor. Dorian siempre ha sido vanidoso y narcisista; hasta podríamos decir que su muerte no es una transformación, en el sentido en que la muerte está inscrita en el destino. Lo propio de Dorian es, por lo demás, el no cambiar: a los treinta y ocho años tiene exactamente el mismo aspecto que poco antes de cumplir la mayoría de edad, cuando es retratado y conoce a Sibyl. Basil cambia dos veces: la primera, cuando decide abandonar los temas mitológicos por los contemporáneos, es decir, cuando opta por “la modernidad de la forma”; la segunda, cuando capta que la obra pictórica no representa nada fuera de sí, que el color y la forma no son medios, o recursos, sino algo en sí. A partir de este giro en su comprensión estética, Basil se encamina a la aprehensión de lo abstracto del arte. Se da cuenta de que no hay alma que se refleje en la pintura: es más lo que el arte oculta que lo que revela del creador. Una vez muerto, su cadáver también es transformado químicamente de manera artificial, hasta la abstracción total, sacrificado en el templo del arte, a los pies del altar de su ídolo monstruoso, que registra cada pulso del alma de Dorian.

El primer descubrimiento de Basil Hallward es que la belleza imperecedera no existe. No hay una belleza unitaria, compacta y absoluta; podríamos afirmar que el sueño de forma de Hallward es el ideal de la belleza compuesta, tal como lo explica Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Según Baudelaire, el artista, para alcanzar dicho ideal, debe “extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, desprender lo eterno de lo transitorio”.³⁷³ El arte se compone de modernidad, que es “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” y de “lo eterno y lo inmutable”.³⁷⁴ A esta forma de arte se propuso

³⁷³ Baudelaire, *op. cit.*, p. 354.

³⁷⁴ *Idem*, p. 355.

llegar Hallward al pintar a Dorian tal como era en la actualidad, y no con ropajes antiguos, para decirlo en términos de Baudelaire, apropiándose de todos los medios de expresión.³⁷⁵ La fotografía, sin lugar a dudas, le proporcionó gran parte de estos medios. Sin embargo, si pintura y fotografía compiten en la forma, la pintura tiene a su favor, como ya hemos señalado, uno de los más importantes medios expresivos: el color.

Para seguir el análisis en los términos metafóricos de Baudelaire, el problema del retrato de Dorian sería que el fantasma de la memoria quedó atrapado en el lienzo a causa de la inhibición que recayó sobre el cuadro: el de no ser expuesto. De ahí que el fantasma no pudiera ser evocado; de ahí, entonces, que la resurrección que resulta de la sesión de espiritismo de la memoria quedara trunco, e hiciera recaer sobre los culpables el más cruel de los castigos, a cada uno en su tiempo y forma: a Lord Henry, el reemplazo del retrato por montones de ineficaces reproducciones fotográficas; a Dorian, la visión permanente de su alma y la compulsión a hacer el mal para envilecerla y complacerse en su espectáculo; a Basil, la muerte a manos de su propia creación.

4. Un precio monstruoso

En los diálogos “El crítico artista” y “La decadencia de la mentira”, Wilde se refiere con sumo desprecio a “la modernidad de la forma” [*modernity of form*], expresión que también encontramos en *El retrato de Dorian Gray*. ¿En qué consiste exactamente la “modernidad de la forma” que tanta desdicha trajo a Basil Hallward y a su bello modelo? Expondremos a continuación, a partir de una lectura pormenorizada de ambos diálogos, qué debemos entender por “modernidad” y por “forma”, con qué están relacionadas, y qué implicancias tiene la modernidad de la forma.

Wilde, en “El crítico artista”, afirma que “todo cuanto es moderno en nuestra vida se lo debemos a los griegos; y todo lo que es anacrónico, a la Edad Media”.³⁷⁶ La gran deuda con los griegos es el espíritu crítico. No hay arte sin autoconciencia, y

³⁷⁵ Véase Baudelaire, *op. cit.*, p. 359.

³⁷⁶ “El crítico artista”, *op. cit.*, p. 31.

autoconciencia y espíritu crítico son una misma cosa. La facultad crítica es la que inventa formas nuevas, ya que la creación tiende a repetirse. En este sentido, lo moderno como opuesto a lo anacrónico, es lo actual, lo de hoy, en el mismo sentido que le da Ruskin al término. ¿Por qué entonces el modernismo de la forma es deplorable? ¿Acaso la forma no debe ser actual? En primer lugar, la forma es un instinto intemporal, que se puede poseer en grados diversos, o bien del que se puede carecer por completo, pero que no está relacionado con la época en que se vive, de modo que jamás podría ser actual. La forma es, en las múltiples esferas de la vida, “el principio de todas las cosas”. “La forma es todo. Es el secreto de la vida”, origen de la pasión y muerte del dolor.³⁷⁷ En *El retrato de Dorian Gray* leemos también: “los cánones de la buena sociedad son, o deberían ser, lo mismo que los cánones del arte. La forma le es absolutamente esencial”.³⁷⁸

En la esfera del arte, “es la forma la que crea no sólo el temperamento crítico, sino también el instinto estético, ese infalible instinto que nos revela todas las cosas en sus condiciones de belleza”.³⁷⁹ El culto de la forma es entonces el principio estético por excelencia ya que gracias a él se revelan los secretos del arte. Forma es, entonces, instinto, principio, sentido, cuerpo y alma. En segundo término, la crítica, al ser un arte no-mimético, ya que “nunca se encuentra aprisionada por las cadenas de la verosimilitud”,³⁸⁰ es la única que crea formas artísticas nuevas, mientras que el arte copia, imita, en vez de crear, y sólo reproduce formas ya existentes. La tarea del crítico es “dar forma al caos que no cesa de aumentar”.³⁸¹ En plural, forma es también para Wilde, como lo es en un sentido para Hofmannsthal, género literario: como ejemplo de esto menciona el soneto.³⁸² Asimismo, existen las formas subjetivas y las formas objetivas, tanto en el arte como en la crítica, siendo casos de esta última la prosa de Ruskin y de Pater. En tercer lugar, forma es la forma visible y plástica, en oposición al pensamiento, la emoción, y la pasión, invisibles e intangibles.

La modernidad de la forma es la actualización de la forma que realiza el artista que considera que su obra debe ser imitativa –incluso autobiográfica– y copiar la naturaleza y la

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁷⁸ *The portrait of Dorian Gray, op. cit.*, Cap. 11, p. 112.

³⁷⁹ “El crítico artista”, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

³⁸² *Ibid.*, véase pp. 76-80 y p. 88.

vida. Es “el tedioso realismo de los que no pintan sino lo que ven”.³⁸³ Es el mimetismo de los realistas, y de ciertos impresionistas también, que se oponen al ideal artístico. El ideal de estos artistas no es la forma, esto es, el arte, sino la naturaleza y la vida, lo cual explica que el único método que conocen sea el imitativo. Para Wilde, “la vida es terriblemente defectuosa desde el punto de vista de la forma”,³⁸⁴ y

carece de esa delicada correlación entre la forma y el espíritu, que puede tan sólo satisfacer a un espíritu artístico y crítico. Nos hace pagar sus mercancías demasiado caras y compramos el más insignificante de sus secretos a un precio monstruoso e ilimitado.³⁸⁵

Es el precio que han pagado Basil Hallward y Dorian Gray. El riesgo del arte mimético es el de la pérdida de la forma, la deformidad, y lo monstruoso. La crítica estética es la que nos preserva de semejante peligro. Para ello el crítico “dispone de todas las formas objetivas”.³⁸⁶

En “La decadencia de la mentira”, Wilde plantea los mismos problemas, centrándose en el arte mimético. La “mentira” del título es lo que se busca restituir para contrarrestar el avance del arte imitativo. Así, la tesis postulada invierte y lleva al paroxismo el concepto de mimesis: ya no es cuestión de distinguir el arte mimético (el que copia, carece de imaginación, brinda detalles, y busca ser transparente y verdadero) del arte creativo (el que produce una ficción, esto es, una mentira, y que sugiere en vez de decir), sino que la vida y la naturaleza son las que copian la obra de arte. El arte, pues, es el modelo para la vida, y no al revés. Lo que se expone aquí es una “Nueva Estética” que consta de cuatro doctrinas.³⁸⁷

³⁸³ *Ibid.*, p. 87.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁸⁷ Proust mostrará que no se trata de una transformación mágica del entorno real, sino de una educación de la vista que realiza la obra de arte verdaderamente original, equivalente al tratamiento de un oculista, que nos permitiera ver las cosas de otra manera: “La gente de gusto nos dice hoy que Renoir es un gran pintor del siglo dieciocho. Pero el decir esto, se olvidan del Tiempo y de que hizo falta mucho, aún en pleno siglo diecinueve, para que Renoir fuera saludado como un gran artista. Para lograr ser reconocidos como tales, el pintor original, el artista original, proceden al modo de los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no es agradable. Un vez terminado, el médico nos dice: ‘Ahora mire’. Y he aquí que el mundo (que no fue creado una vez, sino con la frecuencia con la que ha surgido un artista original) se nos aparece completamente distinto del antiguo, pero claro hasta la perfección. Pasan mujeres por la calle, diferentes de las de antaño, puesto que son mujeres de Renoir, esos Renoir en los que antes nos negábamos a ver mujeres.

En este ensayo, los dardos de Wilde apuntan, sobre todo, a la literatura contemporánea [*the literature of our age*]. Entre los narradores de “la vida moderna”, los más denostados son los realistas, por carecer de imaginación. La modernidad de la forma

Es pagar un precio monstruoso por un resultado pobrísimo. La pura modernidad de forma tiene siempre algo vulgar. Y no puede ser de otra manera. El público se imagina que, porque se interesa por las cosas que lo rodean, el arte debe interesarse igualmente por ellas y tomarlas como temas.³⁸⁸

El arte no debe inmiscuirse en los temas que son de nuestra utilidad o necesarios, ni en aquellos que nos afecten con placer o pena, así como tampoco conviene que trate sobre el ambiente en el que vivimos: “La modernidad de la forma y de asunto son un perfecto error”.³⁸⁹ El método realista, que consiste en sustituir la creación por la imitación y en abandonar la forma imaginativa, es “un completo fracaso”.³⁹⁰

El realismo no es para Wilde una manifestación artística exclusiva de su siglo, sino un modo artístico que se dio varias veces a lo largo de la historia del arte, en los momentos en que “la Vida predomina y arroja al Arte al desierto”, es decir, en los periodos de decadencia, cuando la vida destruye la perfección de la forma.³⁹¹ Repite con insistencia la idea de que la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida, ya que ésta tiene necesidad de expresión, y por eso invade a aquél, para apropiárselo. Wilde denuncia aquí la ilusión del continuo entre naturaleza y cultura, y destaca el hecho de que la naturaleza es una *construcción* del hombre, para decirlo con palabras de Descola. El arte, al revés que la vida, “no expresa nunca más que a sí mismo”.³⁹² Éste es el principio de la “Nueva Estética”, cuyas cuatro doctrinas son:

1. El arte se expresa a sí mismo: tiene una vida independiente. En ningún caso representa a su época.

Los coches también son de Renoir, y el agua, y el cielo: tenemos ganas de pasear en el bosque semejante al que, el primer día, nos parecía todo salvo un bosque, y sí un tapiz de numerosos matices donde faltaban justamente los matices propios de los bosques. Tal es el universo nuevo y precedero que acaba de crearse. Durará hasta la próxima catástrofe geológica que desencadenarán un nuevo pintor o un nuevo escritor originales”. *Le côté de Germantes*, Tome 2, *op. cit.*, p. 21.

³⁸⁸ “La decadencia de la mentira”, en Wilde, Oscar, *Ensayos y Diálogos*, *op. cit.*, p. 114.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 117-118.

³⁹² *Ibid.*, p. 133.

2. Todo arte malo es producto de una regresión a la vida y a la naturaleza, así como también de su elevación a ideales. En virtud de esto, el artista debe evitar la modernidad de la forma y la modernidad del asunto, es decir, el realismo. “Además –observa Wilde– lo moderno se torna anticuado siempre”. De modo que cuando la forma es tratada según el método realista, se vuelve obsoleta. Envejece. El romanticismo, en cambio, “precede siempre a la vida”.
3. Como la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida, el corolario es que la naturaleza exterior imita también al arte: “Los únicos efectos que puede mostrarnos son los que habíamos visto ya en poesía o en pintura”.
4. “La mentira, el relato de bellas cosas falsas, es el fin mismo del arte”.³⁹³

Contemplado a la luz de estos principios, el “caso Dorian” se resuelve sencillamente. Consiste en la violación sistemática por parte de Basil Hallward de la Nueva Estética. Así, *El retrato de Dorian Gray* es la literalización fantástica de los preceptos de Wilde sobre arte.

5. Lo maravilloso, lo fantástico, y el cumplimiento de la letra en la metalepsis ficcional

Porque una vez terminada, la obra posee, por decirlo así, una vida peculiar e independiente, y puede expresar una cosa muy distinta de la que le habían encargado que dijese.³⁹⁴

El joven pronuncia el hechizo cuyo cumplimiento es la novela misma:

–¡Qué tristeza! – murmuró Dorian Gray con la mirada fija en su propio retrato–
 .¡Qué tristeza! Me pondré viejo, horrible, y espantoso. Pero este cuadro permanecerá siempre joven. Nunca será más viejo que este particular día de junio...
 ¡Si tan sólo fuera al revés! ¡Si tan sólo fuera yo el que permaneciera siempre joven,

³⁹³ Las citas de las cuatro doctrinas pertenecen a la edición mencionada de “La decadencia de la mentira”, pp. 140-141.

³⁹⁴ Wilde, Oscar, “El crítico artista”, *op. cit.*, pp. 48-49.

y el cuadro el que envejeciera! Por esto... por esto... ¡daría cualquier cosa! ¡Sí, no hay nada en el mundo que no daría! Daría mi alma por esto.³⁹⁵

Y más adelante: “-¡Oh, si tan sólo fuera al revés! ¡Si la pintura pudiera cambiar, y yo ser siempre el de ahora!”³⁹⁶

La suerte de Dorian Gray y la de su retrato están echadas. En adelante asistiremos al intercambio de atributos entre la vida y el arte: el movimiento, el flujo, lo mudable, se transformará en lo fijo, lo inalterable, lo eternamente bello. El precio a pagar será el alma, aunque no sabemos qué significa “alma” para Dorian, ya que cuando exclama “Daría mi alma por esto” está usando una expresión de deseo totalmente corriente y banal, y no ofreciendo su alma como moneda de cambio. He aquí la ironía del pacto fáustico que plantea Wilde en su novela y que convertirá a Dorian en un cuerpo semejante al del *homme machine* en el cual, según postula La Mettrie, hay una unidad material, y no un alma y un cuerpo: “¿Por qué duplicar lo que, evidentemente, no es más que uno?”, y al del libertino sadeano, cuyos estragos morales serán el saldo del retrato.

Sin duda, de este aspecto moral podría desprenderse la lectura alegórica, que en términos de Todorov constituye una amenaza para el género fantástico. Ahora bien, para captar el sentido alegórico, necesitamos efectuar su verificación en el nivel literal. Todorov ofrece dos ejemplos de relato en los que la alegoresis triunfa sobre lo maravilloso y lo fantástico: *Piel de zapa* (1831), de Honoré de Balzac y “El hombre del cerebro de oro” (1866), de Alphonse Daudet. La piel de zapa, el cerebro de oro y el retrato de Dorian Gray comparten “la complejidad formal de la imagen”. Así explica Todorov la de la piel de zapa: “es metáfora para la vida, metonimia para el deseo y establece una relación de proporción inversa entre lo que figura aquí y allá”.³⁹⁷ Podríamos atribuir estos términos, sin dificultad alguna, al retrato de Dorian Gray. La piel de zapa se va transformando –se reduce– lo mismo que el retrato de Dorian Gray se convierte en una imagen abyecta y horrorosa, y “El retrato oval” (1850) de Poe se alimenta de la vida de su joven modelo. El narrador del relato de Poe encuentra en el castillo “un número insólitamente grande de vivaces pinturas modernas en marcos con arabescos de oro”. Estas “pinturas modernas” fueron ciertamente creadas con el “método realista”. La mirada del narrador quedó prendada irresistiblemente

³⁹⁵ Wilde, *op. cit.*, Cap. 2, p. 34.

³⁹⁶ *Ibid.*, Cap. 2, p. 35.

³⁹⁷ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Points, Éditions du Seuil, 1970, p. 72.

de una de las pinturas, de forma oval, hasta que al fin descubrió que “el hechizo del cuadro residía en una absoluta *verosimilitud de vida* en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme”.³⁹⁸

La novela comienza, no cuando Dorian decide ofrendar su alma en un pacto fáustico, sino cuando la expresión figurada y banal de un deseo se literaliza. Ésta es la paradoja del lenguaje literario, como observa Todorov: “precisamente cuando las palabras son usadas en sentido figurado, debemos tomarlas al pie de la letra”.³⁹⁹ Lo fantástico revela así esta condición esencial de todo lenguaje literario. Y Gérard Genette: “En definitiva, una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido”. Para Genette, “una figura (ya) es una pequeña ficción [...] un esbozo de ficción”.⁴⁰⁰ La expresión de deseo (“Daría mi alma”),⁴⁰¹ la advertencia de Harry al pintor cuando éste se dispone a rasgar el cuadro con un cuchillo (“¡No lo hagas, Basil, no! –gritó. Sería un crimen”),⁴⁰² el “retrato que habla”, el “retrato vivo” (“Hay algo fatal en un retrato. Tiene vida propia”, le dice Dorian a Basil, cuando éste le pregunta si volverá a posar para él),⁴⁰³ son expresiones figuradas que se cumplen literalmente, y en esta literalización reside lo ficcional.

La metalepsis, de acuerdo con el análisis de Genette, es la transgresión deliberada, de modo figural o ficcional, del umbral de inserción, lo cual redundará en la transgresión del umbral de representación. Entendida desde este punto de vista, *El retrato de Dorian Gray* es la narración de la metalepsis del retrato, de su “animación ficticia (de carácter pictórico ficticio; real en la dimensión verbal y literaria)”.⁴⁰⁴ Incluimos la novela en la variedad que Genette anexa a la clase de la metalepsis ficcional, a la que denomina

³⁹⁸ Edgar Allan Poe, “The Oval Portrait”, en línea: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/POE/oval.html>. Julio Cortázar traduce “*life-likeness*” como “posibilidad de vida”; curiosamente, se le ha escapado que “*likeness*”, “probabilidad”, es sinónimo de “*likelihood*”, “verosimilitud”. Lo que está en juego en el retrato oval no es tanto la posibilidad de que esté vivo, sino más bien la probabilidad, causada por la exactitud mimética de la imagen. “¡Ciertamente, ésta es la *Vida* misma!”, y volvióse de improviso para mirar a su amada... ¡*Estaba muerta!*” Véase Edgar Allan Poe, *Cuentos 1*, Prólogo y traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires-Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 127-130.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

⁴⁰⁰ Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, traducción de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 23 y p. 19 respectivamente.

⁴⁰¹ Wilde, *op. cit.*, p. 34, Cap. 2.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 35, Cap. 2.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 95, Cap. 9.

⁴⁰⁴ Genette, *op. cit.*, p. 95.

“cuadro animado”.⁴⁰⁵ En la diégesis, el retrato es una ficción, un cuadro pintado “a partir de” Dorian Gray, que es tomado como modelo. Está destinado, en un principio, a ser metadieético, puesto que, como señala Genette, “una ficción es siempre metadieética con respecto a la realidad tanto como a otra ficción que la parasita”.⁴⁰⁶ Desde el momento en que cobra vida, en respuesta al pacto sellado con Dorian, el cuadro deja de ser la representación de un personaje dieético, ficcional, para competir con éste dentro del universo dieético por un lugar como personaje de pleno derecho, lo que le vale el ser ocultado en un cuarto polvoriento, donde persiste en su vida animada. Alterando los niveles de representación, el retrato denuncia la ilusión mimética, lo apariencial: no es *como* Dorian, sino que es Dorian *mismo*.

En el caso específico de la novela de Wilde, la paradoja es que si bien nos encontramos ante un relato maravilloso, la vacilación que define lo fantástico se produce en la lectura, y no en el narrador ni en los personajes. El que vacila es el lector. La vacilación opera en la actitud de lectura: ¿relato maravilloso o relato alegórico? “Lo fantástico nos pone ante un dilema –escribe Todorov –: ¿creer o no? Lo maravilloso realiza esta unión imposible, proponiéndole al lector que crea sin creer de verdad”.⁴⁰⁷ Para esto, el fantástico es generalmente narrado por una voz representada en el relato, mientras que lo propio del género maravilloso es el narrador no-representado, como es el caso de *El retrato de Dorian Gray*, donde el elemento que nos torna más próximo al narrador es el artículo posesivo “nuestro”, que funciona como deíctico, y la aparición, insólita, de una primera persona de singular, dando su opinión: “Pienso que no”.⁴⁰⁸

Son dos los caminos que se nos presentan, entonces, para descifrar el elemento fantástico-maravilloso del relato: uno es el de aceptar la postulación de la dualidad cuerpo-alma, que nos remite al paradigma fáustico serio y nos conduce a una lectura alegórica que anula el elemento sobrenatural; el otro nos invita a descartar la dualidad cuerpo-alma, y a entender la expresión del deseo de Dorian como una banalidad del lenguaje cotidiano, en cuyo caso lo fantástico-maravilloso se manifiesta a sus anchas en el nivel literal, reduciendo

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁰⁷ Todorov, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰⁸ En el capítulo 3, el narrador ofrece una semblanza del tío de Lord Henry, a quien éste visita para recabar información sobre Dorian: “Su padre había sido nuestro embajador en Madrid”, *op. cit.*, p. 38, Cap. 3. “I think not” leemos en un extenso pasaje en tercera persona a cargo del narrador, *op. cit.*, p. 112, Cap. 11.

la pregnancia de la interpretación alegórica y haciendo intervenir un elemento notoriamente siniestro.

Nuestra lectura de la novela como un duelo entre vida y arte, esto es, un enfrentamiento entre imitación y creación, fealdad y belleza, realismo e idealidad, busca sustentarse sobre este nivel literal, y no partir de él para acceder a un significado alegórico, si bien la interpretación alegórica está habilitada por los componentes mismos de lo fantástico y por el aspecto moral que, como un barniz ajado, recubre la novela. Al final, así como el retrato triunfa sobre Dorian, el nivel literal –lo fantástico, la ficción, la mentira– triunfa sobre el naturalismo, el realismo y el moralismo, que supondría la alegoría. El nivel literal es recursivo y subsume el alegórico que, apenas sugerido, carece de autonomía. El narrador no pasa de un nivel literal a un nivel alegórico para tender una lectura imbuida de didactismo moral, sino que conserva implacablemente el punto de vista único. La novela termina con el reconocimiento del despojo de Dorian por parte de sus sirvientes: “No fue sino cuando hubieron examinado los anillos que reconocieron quién era”.⁴⁰⁹ Estos anillos representan lo que cierra sobre sí, permitiendo identificar a su portador como un ser único y particular, el mismo que conocemos en el nivel literal, desde el título mismo de la novela, como Dorian Gray.

6. El calvario de Dorian Gray

Como en el caso Whistler-Ruskin, también en la novela de Wilde, a propósito del retrato de Dorian Gray, es cuestión de un precio monstruoso y desproporcionado, lo cual no responde sino a problemas de valoración de la obra de arte. Basil Hallward, no bien termina de pintarla, aparta su obra del circuito que habría recorrido en circunstancias normales. No expondrá el retrato. Esto significa que no lo someterá a las miradas de los visitantes de ninguna galería, exceptuándolo entonces de convertirse en un bien de cambio en el mercado del arte.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Wilde, *Op. cit.*, Cap. 20, p. 167.

⁴¹⁰ Whistler expresa muy bien este problema en una carta del 25 de abril de 1888 donde le solicita al coleccionista John Charles Potter que le preste la obra *Symphony in White, No. 2: The Little White Girl*, para

Una de las lecturas que se puede hacer de la novela de Wilde es la de las peripecias del retrato, desde que es pintado, en el capítulo 1, hasta su destrucción, momento que coincide con el de su recuperación, en el capítulo 20. A lo largo del relato, el cuadro realiza un periplo puntuado por momentos donde se detiene para pasar nuevas pruebas hasta alcanzar su lugar en el sitio más elevado de la casa: la antigua sala de estudios donde Dorian pasó la mayor parte de su infancia de huérfano. Este camino conduce al retrato al calvario donde habrá de consumarse su destrucción, seguida de su gloriosa transfiguración.

La lectura comparada de las dos versiones de la novela pone de relieve el propósito original de Wilde: narrar un relato ficcional que funcione a la vez como una exposición de sus ideas estéticas y de las críticas que tiene para dirigir a la producción artística contemporánea, a los lugares comunes respecto del gusto, a la banalización de lo espiritual en nombre del arte, y a la determinación a la que la esfera del arte se ve sometida en su proceso de democratización. En suma, “una novela de arte”, para tomar en préstamo la expresión de Lord Henry.⁴¹¹

Sin necesidad de hacer un análisis genético de los manuscritos, estamos en condiciones de afirmar que la segunda versión mantiene con ligeras modificaciones todos los capítulos de la edición de Lippincott's, y que el trabajo de Wilde consistió mayormente en intercalar *El Prefacio* y los capítulos 3, 5, 15, 16, 17, 18, lo cual supuso que se corriera la numeración de los que permanecieron intactos respecto de la numeración original. El último capítulo de la primera versión (el XIII) fue desdoblado y se convirtió en la edición de 1891 en los capítulos 19 y 20.

Wilde interviene el texto para expandir y abrir los espacios, introduciendo nuevos personajes. La versión de Lippincott's concentra su trama en Basil, Lord Henry, y Dorian, y en la relación que éste mantiene con el retrato, que ocupa el lugar central. En la segunda edición, se incorporan espacios –la casa de Sibyl Vane, la casa de campo de Dorian, los

exponerla en la muestra del *Glaspalast* de Munich, adonde lo han invitado con grandes honores: “No entiende mi querido Potter, cuando un cuadro es comprado por el Louvre o la National Gallery, todos pueden ir y verlo en las paredes, pero cuando una pintura es comprada por un caballero privado, es, por así decir, desviada de la circulación y, para la fama pública, se pierde la historia de su reputación”. Esta fórmula aparece repetida palabra por palabra en una carta dirigida el mismo día al también coleccionista Henry Studdy Theobald.
<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/exhibit/display/?rs=21&exhibid=Muni-1888&sort=2#b05005>

⁴¹¹ “What you have told me is quite a romance, a romance of art one might call it”, le dice Harry a Basil al enterarse del fuerte apego que el pintor experimenta por Dorian. “Romance” debe entenderse en el doble sentido de “idilio, historia de amor”, y de “romance, novela”, el género literario. Wilde, *op. cit.*, cap. 1, p. 25.

bajos fondos londinenses— que suponen diversas focalizaciones del narrador, cuya consecuencia es, por momentos, distraer la atención del lector de la relación entre Dorian y su retrato. La expansión textual da como resultado un cierto desequilibrio y cambios de puntos de vista que alteran la narración original. Si en la primera versión el narrador en tercera se focaliza netamente en Lord Henry y Dorian, mediante el uso del estilo indirecto libre —¿una deuda a Flaubert, al que tanto admiraba Wilde? —, en la segunda, se producen quiebres de la focalización que obligan al narrador a echar mano de recursos teatrales para dar la palabra a los personajes, manteniéndose a un margen. Es el caso, sobre todo, del capítulo en el que Sibyl cuenta a la madre y al hermano su historia de amor con Dorian. El efecto de estos cambios ha sido el de duplicar la trama de la “novela de arte” con un desarrollo de la vida moral de Dorian; es decir, si la primera versión mostraba solamente el costado artístico y espiritual de Dorian, la segunda versión lo presenta también en sociedad y explicita otro de los pecados que ha transformado al retrato: el consumo de opio. En cuanto al resto, los lugares de indeterminación son los mismos que encontramos en la edición de Lippincott’s.

Las modificaciones de los capítulos que se mantuvieron en una y otra versión pueden considerarse ligeros, como hemos dicho, desde el punto de vista de la masa textual: en su mayoría, reemplazos de un término por otro, se extienden a lo sumo a la reescritura de unas líneas, con el objetivo de acelerar la narración, y a la corrección sintáctica. Ahora bien, en el análisis que estamos realizando, estos cambios son relevantes ya que nos señalan aspectos significativos del modo en el que Wilde leyó su propia obra. De uno de ellos nos ocupamos ya en el primer apartado del presente capítulo: la cantidad de retratos de Dorian que posee Lord Henry disminuye, sin por eso dejar de ser exagerada. Señalaremos, en la sección siguiente, otro cambio atinente a nuestro trabajo.⁴¹²

7. La fotografía, esfinge sin secreto

⁴¹² Ofrecemos en el apéndice el recorrido del cuadro, así como también el registro de sus transformaciones desde la perspectiva tanto del narrador como de los personajes. Si nos repetimos, es con el propósito de inventariar sucinta y brevemente los movimientos del retrato, tanto en el espacio, es decir, sus desplazamientos, como sus modificaciones en el lienzo. La idea es captar las modificaciones del retrato en cada una de sus peripecias.

En la versión de Lippincott's, cuando Dorian decide subir el retrato al cuarto de estudio de su infancia, manda a llamar a la gobernanta para pedirle la llave:

Después de unos breves instantes, la señora Leaf, una adorable anciana vestida de seda negra, con una fotografía del difunto señor Leaf en un gran medallón de oro al cuello, y en las manos arrugadas, mitones tejidos a la antigua, se precipitó dentro de la habitación.⁴¹³

Esta oración llega a la segunda edición bajo la siguiente forma:

Después de unos breves instantes, vestida de seda negra, con antiguos mitones tejidos a la antigua en las manos arrugadas, la señora Leaf se precipitó dentro de la biblioteca.

En el lapso de meses que corrió entre una y otra, la “fotografía del difunto señor Leaf” ha desaparecido. Wilde, probablemente, suprimió el medallón para no recargar la descripción de la anciana en un momento de suma tensión. Pero le dejó los guantes “a la antigua”. ¿Será que el colgante con la fotografía del marido fallecido no pinta al personaje mayor de edad? O bien, ¿este retrato fotográfico podría distraer la atención concentrada en los retratos de Dorian? Como sea, hay un borramiento de la fotografía que abona la hipótesis de Ortel.

Sin embargo, debemos preguntarnos si dicho borramiento de la fotografía no es más un efecto de lectura que de escritura. Los cuatro relatos reunidos en 1891, bajo el título *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, “El crimen de Lord Arthur”, “El fantasma de Canterville”, “La esfinge sin secreto”, “El modelo millonario”, a los que se sumó en publicaciones posteriores “El retrato de Mr. W. H.” –extrañamente puesto entre los ensayos en la edición de la obra completa realizada por Vyvyan Holland en 1948–, comparten con *El retrato de Dorian Gray* y *El abanico de Lady Windermere* una poderosa inscripción de la imagen, tanto pictórica como fotográfica, en su trama.

⁴¹³ El episodio se encuentra en el capítulo VIII, p. 59 de la obra citada.

“La esfinge sin secreto” es la historia de una Bovary vista desde el otro lado del retrato.⁴¹⁴ Gerald Murchison se encuentra por azar, en París, con el narrador del relato. Atribulado, por toda explicación de su estado de ánimo le entrega a su amigo “una cajita de cuero marroquí, con cierre de plata” que contiene la fotografía de una mujer que parece una “*clairvoyante*”. “Es la Gioconda envuelta en pieles” –dictamina el narrador, disponiéndose a escuchar a su amigo. Lady Alroy era una hermosa dama de la aristocracia que ocupaba su vida ociosa rodeándose de misterios y acicateaba el deseo y la curiosidad de su enamorado desde la sonrisa de su fotografía y sus sigilosos hábitos. Cuando Murchison está cerca de descubrir que su secreto es el no tener ninguno, la enfrenta, pidiéndole que se case con él; pero, poco tiempo después, ella muere. La Gioconda envuelta en pieles termina siendo, para el narrador, “una esfinge sin secretos”. La fotografía de Lady Alroy abre el relato en la plenitud del misterio –la *clairvoyante*, la Gioconda– y lo cierra con la descripción de una mujer cuya ficción ha perdido todo sortilegio, al punto de que el hombre que la ama parece dispuesto a darle la razón al narrador con un lacónico “I wonder?”, que podríamos traducir como “Es lógico”, “Sin duda”, o también, acaso más literalmente, “¿Me sorprende?”. La muerte de Lady Alroy es la muerte del misterio.

En “El fantasma de Canterville” la invasión de los norteamericanos plagados de buenas intenciones en el universo gótico y misterioso del castillo desencanta los sentidos y el espíritu del mismo modo en que lo hace el modernismo de la forma en el arte. Cuando ya teme asustarlos, el fantasma mata las horas burlándose de los retratos fotografiados con los que los nuevos ocupantes del castillo han reemplazado a los tradicionales retratos pintados de los Canterville.⁴¹⁵ Las efigies de los aristócratas de una monarquía fueron desplazadas por las fotografías de los representantes de una república. En el momento de expansión de la fotografía, hacia 1860, explica Gisèle Freund, no es solamente el ser un documento lo

⁴¹⁴ Debemos esta bella y precisa expresión a Diego Guerra, que está realizando una tesis doctoral titulada “*In articulo mortis. El rol de la prensa ilustrada en la desaparición del retrato fotográfico de difuntos en la Argentina, 1898-1910*”.

⁴¹⁵ El fantasma “había bajado al gran *hall* de entrada, porque allí se sentía seguro o, en todo caso, no sería molestado, y se divertía haciendo comentarios satíricos sobre las grandes fotografías de Saroni del ministro de los Estados Unidos y su esposa, que ahora ocupaban el lugar de los cuadros de la familia Canterville”, “El fantasma de Canterville”, *Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 204. La grafía “Saroni” es ciertamente una alusión humorística de Wilde al famoso fotógrafo Napoleon Sarony, que protagonizó un caso judicial, suscitado por la difusión de una foto del propio Wilde, que concluyó con la extensión de los derechos de autor para los fotógrafos.

que le da valor, sino que “se ha convertido en la expresión de la democracia”.⁴¹⁶ Su tesis es que la fotografía ha democratizado definitivamente el retrato: en esto reside su papel histórico.⁴¹⁷ La vida del espíritu es literalmente transformada en una presencia fantasmagórica risible que sólo deja de atormentar a los materialistas modernos tras el ritual fúnebre análogo al que realiza Dorian con su monstruoso retrato. La puja entre la modernidad de la forma y el misterio del espíritu se dirime al precio de la deformidad y del dominio del realismo por sobre el arte de la espiritualidad de los sentidos. Si la modernidad de la forma convirtió el sueño ideal en pesadilla, ésta será cumplida por la democratización de la fotografía y su apropiación del retrato. El “advenimiento del aficionado”, que no debía obedecer al imperativo de la clientela y carecía de las condiciones para el retoque y de un taller con decorados, abrió la puerta a la fotografía para sacarla al aire libre: “lo *natural* venció a lo *artificial* definitivamente”.⁴¹⁸

La invasión del arte ha resquebrajado los cimientos del refugio donde el esteticista se mantenía apartado para escapar de su democratización. Pero lo que éste parece aún ignorar es que él mismo es el principal responsable de esta propagación. Aquí radica el costado siniestro de la novela de Wilde. El retrato dejó de ser el signo por excelencia de su autorrepresentación como figura social dominante.⁴¹⁹ “El estudio del fotógrafo –escribe Freund– asemeja el almacén de accesorios de un teatro donde se preparan máscaras de carácter para todos los papeles sociales”.⁴²⁰ Podemos pensar en la añoranza que despierta esta pérdida de identidad social a la luz de la reflexión de Hans Belting sobre las tecnoficciones actuales:

Los impulsos religiosos con los que en la actualidad se carga cada vez más la tecnoficción son la marca indudable de una imaginación privada, pues reflejan una experiencia de pérdida que ha sufrido el individuo en el imaginario colectivo y su comercialización. Las ideas del ‘alma’ inmortal e incorpórea de antes se apropian en la actualidad de un ‘doble [*Doppelgänger*] virtual’ que vive en el ciberespacio. Regresan recuerdos del *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde cuando la

⁴¹⁶ Gisèle Freund, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Traducción del francés de María Luisa Navarro de Luzuriaga, Buenos Aires, Biblioteca Sociológica, Editorial Losada, 1946, p. 101.

⁴¹⁷ *Idem.*, p. 144. Es la conclusión de su ensayo.

⁴¹⁸ *Idem.*, p. 143.

⁴¹⁹ *Idem.*, p. 85.

⁴²⁰ *Idem.*, p. 91.

ciberutopía promete una inmortalidad en la 'red', este deseo es similar al del intercambio entre cuerpo e imagen, algo que había ocurrido ya en el culto a los muertos de las culturas primitivas. La encarnación en imagen es un tópico desde la perspectiva antropológica, pues permite identificar el intento de traspasar en imagen las fronteras de tiempo y espacio, a las que está sometido el cuerpo vivo. También en el mundo virtual de la actualidad parece que las imágenes permanecen ligadas al cuerpo, de manera que continúa justificándose hablar de un *lugar de las imágenes vivo*.⁴²¹

La fotografía espiritista del siglo diecinueve manifiesta la expectativa inconsciente que tiene la masa acerca de la fotografía en general: capaz de materializar lo invisible y lo intangible, ofrece pruebas irrecusables de que existe un mundo que no vemos, captando lo que el ojo humano no alcanza a ver. Esta fantasía óptica, reforzada por la ubicuidad de las escenas y los seres humanos fotografiados, se traduce en la ambición desmesurada de trasladar no sólo lo que aprehendemos espacialmente, sino también aquello cuya experiencia se nos ofrece en el tiempo. El "aquí y ahora" de la obra de arte, "su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en el que se encuentra"⁴²² es susceptible de actualizarse no tanto en cada mirada que echamos a una foto, sino en el dolor punzante que despierta en nosotros la imagen que nos excluye, nos ignora, aunque nos acoja, nos mire a los ojos, y nos sonría, como la Gioconda envuelta en pieles a su enamorado. Lo que se actualiza es lo que nos mira en lo que vemos, según la fórmula de Didi-Huberman.

Hemos mostrado que en la obra de Wilde hay una poderosa circulación de la imagen, tanto bajo la forma del retrato pintado, como del fotográfico, tanto *in praesentia* como *in absentia*. La fotografía, copia sin prestigio, que puede ser reproducida, suprimida, burlada, y privada de misterio, con su pretensión de conservar la forma como principio esencial, devuelve en su captación mimética el aspecto más banal de la vida. Esta inscripción de la imagen es, sin duda, parte fundamental de la investigación wildeana acerca de la pérdida del misterio en el arte. La fotografía es el develamiento del secreto de una imagen sin secreto. La cuestión no es tanto definir si Wilde considera que la fotografía es o no un arte, sino captar su rechazo radical por todas las artes imitativas. En la suposición de que para Wilde la fotografía se encontrara dentro del sistema de las artes, quedaría por cierto

⁴²¹Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Madrid, Katz Editores, 2007, p. 107.

⁴²²Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *op. cit.*, p. 13.

imputada a las imitativas, como la pintura y la literatura producidas desde la modernidad de la forma. Al manifestar insistentemente que lo que importa es lo visible, Wilde no declara su materialismo, su superficialidad, ni su frivolidad. Lo que está en liza es la aprehensión sensible de la vida espiritual. Esta operación contemplativa no es de orden moral, sino que se produce dentro del plano estético.

Como hemos leído en una de las tantas críticas que le dirige a Whistler, para Wilde el pintoresquismo es inadmisibile. No hay belleza en la fealdad y nuestra percepción de lo bello debe emanciparse de la obra del pintor que entorna los ojos para extraerla de donde no se la ve. La belleza, para Wilde, es por definición visible. No hay belleza invisible. Lo que no podemos aprehender sin eliminarlo por completo es su misterio; el intento monstruoso de la modernidad de la forma es la pretensión de asir y representar este misterio. El exceso de mimesis ha acabado con el sueño de forma de Basil Hallward, pero al mismo tiempo, permitió que se cumpliera el hechizo que produjo la transformación del retrato en *otra cosa*. De acuerdo con Paglia, la fotografía liberó al arte del realismo, ya que le permitió a la pintura el giro hacia lo extraño y lo irracional. *El retrato de Dorian Gray*, en este sentido, sería la obra literaria por excelencia de la época de la fotografía.⁴²³ No cabe duda de que el consenso masivo de que una impresión fotográfica podía reflejar una imagen, que se reconocía como idéntica a lo que se ofrecía inmediatamente a los ojos, calibró la percepción a un cierto *standard* de mimesis y permitió la emancipación de la pintura como técnica exclusiva de copia, dejando vacantes los recursos de ésta para la experimentación formal y cromática que habría de conducir al arte abstracto. Haciendo a un lado la imprecisión —¿cuál es, en concreto, “la época de la fotografía” para Paglia?—, retenemos de esta afirmación la idea del relevo que supuso la divulgación de la técnica fotográfica en la emancipación de la pintura como arte mimético, que se puede confrontar con nuestra hipótesis de que la fotografía también era revestida del poder sobrenatural de captar las imágenes imperceptibles para el ojo humano, como los espíritus, y de la capacidad de captar algún día los clichés astrales, por ejemplo, y que en esto, justamente, residía su fascinante atractivo.⁴²⁴ Para copiar, estaba la pintura. Lo que sostiene Paglia es

⁴²³ Paglia, *op. cit.*, p. 513.

⁴²⁴ De acuerdo con la hipótesis de Villiers de l'Isle-Adam, suscrita por Maeterlinck, los clichés astrales conservan la imagen integral del pasado del universo. Así explica Maeterlinck en su libreta de trabajo este fenómeno, cuya potencialidad de acumulación y revelación de imágenes compara con la actividad de los

parcialmente cierto, en tanto presenta el problema acotado a una cuestión técnica, y en absoluto ligado a los cambios en los modos de percepción. Por lo demás, la pintura extraña e irracional despunta más en “La obra de arte desconocida” (1843), de Balzac, que en *El retrato de Dorian Gray*. Como sea, no cabe duda de que la idea de relevo de una técnica de copia por otra manifiesta una concepción del hombre como insaciable experimentador de sus capacidades imitativas.

De acuerdo con Wilde, las artes que favorecen la contemplación por estar alejadas de lo mimético, evitando así la ilusión de continuidad con la vida y la naturaleza, sin por eso suponer una relación mística con un más allá invisible, pero sí con un más acá misterioso, son las artes decorativas, las artes del vestido y la crítica de arte. Son las artes en las que Wilde deposita sus esperanzas de una renovación estética capaz de propiciar un renacimiento del arte en Inglaterra. Liberadas de toda expectativa mimética, son las artes que favorecen la contemplación, porque tornan visible el espíritu.

sueños, tal como la desarrolla en su relato “Onirologie”: “el espacio, acumulando imágenes y recuerdos al igual que la memoria del hombre, contiene la memoria del mundo en la espera de algún invento que los recupere – (quizás esta educación posible del sueño sería un punto de partida)”, apunte tomado los días 9 y 10 de julio de 1888. En una entrada anterior, del 4 de julio, leemos acerca del presentimiento de que “la ciencia inventará el medio de recuperar y de fijar todas las imágenes que tuvieron lugar en el espacio”. Por lo demás, dos de las escasas notas en las que menciona la fotografía refieren esta cualidad peculiar que le permite captar lo que el ojo humano no ve o se niega a ver: una es acerca de un proyecto de *nouvelle* sobre una mujer que tiene una nariz demasiado larga, lo cual es revelado por el fotógrafo (28 de julio de 1888); la otra, en el esbozo de “una *nouvelle* sobre alguien que ve una fotografía donde está representado con precisión todo lo que tiene pensado hacer unos días después –una fotografía donde se reconoce exactamente” (20 de diciembre de 1889). Véase Maurice Maeterlinck, *Carnets de Travail*, *op. cit.*, p. 558, p. 552, y p. 578, respectivamente.

IV. El misticismo maeterlinckiano de la naturaleza

*Do not Hurry. Date this hoc est quod volui tandem
 δικαιოსόνη Καί χαρά συμφωνεῖ συνετοίσιw A.W.V.
 Καί αλλω τινί ίσως. Calx pedibus inhaerens
 difficultatem superavit magnopere adjuvas
 persectando semper. Nomen inscribere jam possum
 sic en tibi.*⁴²⁵

1. Mooris o Maurice. La falsa opción de Maeterlinck

En el presente capítulo, que se ocupa del periodo simbolista de la producción maeterlinckiana, el concepto central es el de naturaleza, en tanto percibida como construcción, objeto de creencia y fetiche propio de la cultura occidental.⁴²⁶ Para la sensibilidad romántica, “la naturaleza salvaje redentora” se experimentó como amenazada; hacia el final del siglo diecinueve, diremos que, en cambio, es sentida como amenazadora.⁴²⁷

Si en el esteticismo el proyecto de dotar de idealidad a la obra de arte emancipada del paradigma formal realista y naturalista presenta dos vertientes –vía de la espiritualización y vía de la abstracción–, Maeterlinck, al igual que Huysmans y que Wilde, habrá de explorar ambas. Acaso en esto reside la dualidad maeterlinckiana que llevó a la crítica, tanto contemporánea como del siglo veinte, a encontrar en su obra ya el delirio de un diletante plagiaro y sediento de espiritualidad,⁴²⁸ ya una intuición y una sensibilidad

⁴²⁵ Maeterlinck, Maurice, “Cas de précognition”, *La Connaissance de l’Avenir*, Bruxelles, 1917. Maeterlinck cita estas palabras anotadas por una “automatista” como muestra de un caso de xenoglosia. En nota al pie, observa que se trata de un fenómeno característico de la escritura automática.

⁴²⁶ Véase Descola, *op. cit.*, p. 90.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴²⁸ En este sentido, la crítica más resonante es, sin duda, la de Max Nordau, que incluye su estudio sobre Maeterlinck en el capítulo VI, “Las parodias del misticismo”, donde el poeta belga es tratado indistintamente de idiota, de demente y de plagiaro de Shakespeare. Véase *Degeneración*, Tomo Primero, “Fin de siglo-Misticismo”, Traducción de Nicolás Salmerón y García, con un Epílogo del autor, Madrid, Librería de

preclaras. Maeterlinck no se aviene a las razones del “fin de la interioridad”: su obra temprana presenta figuraciones elusivas de la mimesis realista-naturalista que muestra al hombre y su entorno como pura exterioridad. Títulos como *Invernaderos* o *Interior* son prenda suficiente de la ambición maeterlinckiana de rechazar la idea de un alma humana sometida al régimen de las cosas. Ahora bien, el gran hallazgo formal de Maeterlinck, el drama estático, se propone desplazar de la escena al cómplice de este orden de pura exterioridad naturalista: el hombre parlante será sustituido por situaciones anímicas simbólicas que encarnarán personajes del tenor de marionetas o androides. Así, el desafío dramático de Maeterlinck consistirá en desalojar a la palabra y figurar al hombre con cualidades de objeto. Esta transmutación de atributos, que recuerda a la de Dorian Gray y su retrato, está íntimamente ligada, de acuerdo con Wolfgang Riedel, a un cambio de perspectiva antropológica. Hacia 1900, sostiene Riedel, se produce una transformación de la relación sujeto/objeto en literatura. En los textos poéticos de este periodo, “hombre” y “naturaleza” no significan antropológicamente lo mismo que cien años atrás, es decir, durante el romanticismo temprano. La tesis de Riedel es que el “surgimiento de una modernidad literaria a partir de 1900 implica un cambio en el paradigma de la antropología literaria”.⁴²⁹

Para comenzar, un breve análisis del relato “Onirologie” (1887) nos permitirá intervenir en la discusión acerca de la lengua literaria maeterlinckiana y tomar posición respecto de las afirmaciones que Paul Gorceix realiza sobre la preeminencia que Maeterlinck otorga a las lenguas y la cultura germánicas. Este paso es fundamental en nuestro trabajo para resquebrajar el mito de la germanidad en Maeterlinck y comprender desde otra perspectiva que la de Gorceix, predominante hasta el momento, su trabajo de traducción de Novalis. Continuamos con un estudio sobre *Les Aveugles* (1891), punto central de este capítulo, donde, además de ofrecer una aproximación sobre el drama estático, desarrollaremos la hipótesis de que dicha obra es una transposición de *Los discípulos en Sais* de Novalis en clave simbolista, esto es, resultado de un misticismo sin fe filosófica: no hay conocimiento posible de lo trascendental. Aquí radica la diferencia

Fernando Fé, 1902, pp. 333-373. Esta obra se encuentra completa en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras, donación de Guillermo de Torre.

⁴²⁹ Wolfgang Riedel, *Homo natura: literarische Anthropologie um 1900*, Berlin, New York, de Gruyter, 1996, p. VIII.

sustancial entre romanticismo y esteticismo. El capítulo, a propósito de los versos libres del volumen que Maeterlinck publicó en 1889, *Serres chaudes*, concluye con el estudio de la configuración del invernadero como espacio simbólico y dispositivo óptico que pone en crisis la transparencia de la casa de vidrio zoliana, con lo cual se quiebra la ilusión de la mimesis naturalista.

En mayo de 1886, con la firma de Mooris Maeterlinck, el nº3 de la revista *La Pléiade* presenta la *nouvelle* “Le Massacre des Innocents”, transposición narrativa del cuadro homónimo del Museo de Bellas Artes de Bruselas, atribuido entonces a Pieter Brueghel el Viejo, cuyos primeros esbozos están fechados en enero del mismo año.⁴³⁰ Allí, Maeterlinck narra una matanza de niños a manos de soldados españoles, en Nazareth, un pueblo de campesinos flamenco próximo de su ciudad natal:

Como la calle estaba desierta, el jefe envió caballeros detrás de las casas, de modo de vigilar el pueblo por el camino del campo, y ordenó a los lansquenets que trajesen ante él a los niños de dos años para abajo, para masacrarlos, según está escrito en el Evangelio de San Mateo.⁴³¹

Fuera del cruento realismo de la narración, que nada tiene de onírico ni de ensoñación, observado al autor por su maestro Villiers de l’Isle-Adam como un camino en el cual no habría de hallar su propia escritura,⁴³² muchos son los elementos que hacen pensar en un trabajo de inspiración huysmansiana: el género en sí, transposición de una obra pictórica en

⁴³⁰ Maurice Maeterlinck, *Carnets de Travail*, *op. cit.*, p. 187. Escribe Fabrice van de Kerckhove que en este relato también se reconoce un “vitral de la Anunciación”, “la imagen popular de San Nicolás acompañado por sus tres hijos salvados del saladero, así como también una crucifixión, que dará lugar a un ‘descenso de la cruz’”. Actualmente se considera que este cuadro es una copia realizada por Brueghel el Joven; véase Arnaud Rykner, “ ‘Le Massacre des Innocents’ ou l’illusion réthorique”, *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy, sept. 2000, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2002, p. 30. Citado por Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. L’Arpenteur de l’Invisible*, Bruxelles, Le Cri, 2005, p. 237.

⁴³¹ Maurice Maeterlinck. *Oeuvres I. Le Réveil de l’âme: Poésie et essais*. Bruxelles: Editions complex, 1999, p. 112. La edición del volumen estuvo a cargo de Paul Gorceix. El relato, en la versión de su segunda publicación en *Les Débris de la guerre*, de 1916, puede leerse en línea: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck_le_massacre_des_innocents_fr.htm. En el Evangelio de San Mateo, II, 16: “Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos”.

⁴³² “Muy bien, su *Masacre de los Inocentes*. Pero este realismo demasiado sólido no le conviene. ¡La música primero! Su vía está en otra parte”. Citado por Gorceix en *Maurice Maeterlinck. L’Arpenteur de l’Invisible*, *op. cit.*, p. 238, quien retoma a su vez a Alex Paşquier, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950, p. 29.

un microrrelato que despliega la imagen bajo la forma de una sucesión de acciones; la elección de un pintor del acervo flamenco, al igual que muchos de los mencionados en *À rebours*; el evangelio de San Mateo como fuente bíblica, la misma que se cita en la novela de Huysmans a propósito del microrrelato de Salomé, y la incidencia de Herodes, que una vez más, como en la transposición de los cuadros de Moreau, manda a cortar cabezas inocentes. En la reedición del relato, en 1916, Maeterlinck suprime el primer párrafo, presentando la irrupción de los españoles en el pueblo como algo inmotivado. Así, a la par de los campesinos, el lector ignora la razón de su presencia. La única ley que se invoca es la de Herodes, “según está escrito en el Evangelio de San Mateo”. Esta versión muestra la masacre como una arbitrariedad, no como una venganza, y con esto destaca un elemento que existía en la anterior, pero que acaso pasaba desapercibido. Los campesinos desconocen por completo el propósito de los españoles; suponen que se trata de una expedición punitiva, pero no comprenden exactamente cuál será el castigo:

Cuando destrozaron la vidriera del carpintero, varios campesinos de los más ancianos y los más ricos de la parroquia, se reunieron en la calle y avanzaron hacia los españoles. Se quitaron respetuosamente bonetes y sombreros de fieltro ante el jefe con capa de terciopelo, preguntándole qué tenía pensado hacer; pero éste mismo ignoraba su lengua y alguien fue a buscar al cura. [...]

Habló en flamenco y en latín; pero el jefe se encogía de hombros lentamente para expresar que no comprendía nada. Sus parroquianos le preguntaban en voz baja: ‘¿Qué dice? ¿Qué va a hacer?’

Otros, viendo al cura, salían temerosamente de sus granjas, las mujeres se acercaban y murmuraban en grupos, y mientras los soldados asaltaban un cabaret, se sumaban a la gran reunión que se estaba formando en la plaza.

Entonces, el que sostenía por la pierna al hijo del posadero del Chou-Vert, le cortó la cabeza con la espada.⁴³³

En un breve instante pareciera que lo inevitable queda en suspenso y que el curso de la historia podría desviarse. Pero el cura y el jefe de los españoles no se entienden: hablan lenguas diferentes. La comunicación entre los hombres, mediada por lenguas diferentes, es inviable.

Según Paul Gorceix, Mooris Maeterlinck es una “firma flamenca muy marcada”.⁴³⁴ Sin embargo, podría imputarse a la lista que acabamos de ofrecer, ya que “Mooris” es fácilmente asimilable a “Joris”, nombre de pila de Huysmans. Mooris es el nombre con el

⁴³³ Maeterlinck, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁴³⁴ Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. L'Arpenteur de l'Invisible*, *op. cit.*, p. 235.

que Maeterlinck aparece en la tapa de la revista *La Pléiade*, creada por él junto a un pequeño grupo de escritores franceses y belgas, fruto de su segunda estadía de seis meses en París, en 1886. De acuerdo con Gorceix, esta ortografía, al igual que el tema de *Le Massacre des Innocents*, son testimonio de que el autor “ya no teme mostrar en París su origen flamenco”, aunque quedamos en la ignorancia del motivo por el cual Maeterlinck temía mostrar tal origen. Lo que es seguro, en 1901, cuando Hofmannsthal lo visita en París, no sólo no teme mostrarse como flamenco, sino que se aparta más bien del bullicio literario local, “extranjero entre los franceses”, a los ojos del austríaco.⁴³⁵ Las únicas apariciones que se le conocen a la ortografía “Mooris” son las publicadas en *La Pléiade* que, después de seis números, en palabras de Maeterlinck, “murió de inanición”; en adelante, y sin interrupción hasta 1949, año de su muerte, Maeterlinck opta por la escritura francesa de su nombre. Tratándose de identidad, en el caso de un escritor que da su obra a publicar, la elección de una firma no es un hecho menor: ¿cuán “marcada” puede ser entonces su única aparición en flamenco?

El llamado “Cabinet Maurice Maeterlinck” se encuentra en el Museo Arnold Vander Haeghen, de Gante, donde en 1862 nació el poeta belga de lengua francesa, Premio Nobel de Literatura de 1911. Lo curioso es que la biblioteca privada de Maeterlinck está custodiada por personal administrativo que por razones oficiales no tiene permitido dirigirse en francés a los visitantes. Suponemos que tampoco pueden hacerlo en alemán, la tercera lengua en Bélgica. El Profesor Christian Angelet, responsable del Cabinet, quien, a la par de Paul Gorceix en Francia, Fabrice Van De Kerckhove, Marc Quaghebeur, y Christian Berg en Bélgica, y Ana González Salvador en España, y en la huella de Joseph Hanse y Raymond Pouillart, ha trabajado incansablemente en la investigación, difusión y ampliación del conocimiento de la obra maeterlinckiana, tanto en su país como en el extranjero, nos ha explicado este extraño hecho en los siguientes términos:

En lo concerniente al estado de las lenguas en Flandes, ocurre con M. lo mismo que con Verhaeren: el museo de este último en Saint-Amand sur l'Escaut está completamente flamenquizado; los flamencos dicen que estos autores pertenecen al ‘Vlaams cultureel efgoed’ (a la herencia cultural flamenca).⁴³⁶

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴³⁶ Correspondencia privada de Christian Angelet con la autora, 27.09.2009.

Hay cierta perplejidad ante la inusitada prohibición que recae sobre la lengua francesa en el Cabinet Maeterlinck. El absurdo llega al punto de que los documentos personales del poeta allí exhibidos, todos ellos escritos en francés, deben ser acompañados por fichas que ofrecen su traducción al neerlandés, y los paneles informativos que balizan el recorrido están redactados exclusivamente en esta misma lengua. En el libro de visitas se leen expresiones de sorpresa y hasta de indignación.

“¿Cuál es la lengua materna de un francófono de Flandes?”, pregunta Angelet.⁴³⁷ Esta situación paradójica, que responde a los conflictos que están dividiendo más que nunca ahora a Bélgica, pareciera yacer en las raíces mismas de la escritura de Maeterlinck, cuya lengua familiar y literaria era el francés, en un entorno de habla neerlandesa, no obstante lo cual, la lengua que él mismo reconocía como materna era el flamenco. Su traductor en Alemania, Oppeln-Bronikowski, llegará incluso a preguntarse por qué no escribe directamente en alemán.

El bilingüismo suele ser un fenómeno mal entendido: no es una duplicación ni una superposición de lenguas, en la que una recubre completamente a la otra, volviendo indistinto su uso y suponiendo, por lo tanto, que el hablante realiza una elección entre ambas, sino que opera según determinadas funciones y contextos precisos que demandan o exigen el uso de una u otra. Ahora bien, lo que lleva a confusión es que el hablante bilingüe lo es siempre, de manera permanente, es decir, que cuando habla una lengua no olvida la otra, lo cual genera en ocasiones fuera de su entorno bilingüe la falsa expectativa de transparencia en el pasaje de una lengua a la otra; se espera de él, tácita o expresamente, que todo lo que es capaz de decir en una lengua también pueda decirlo en la otra. Cuando el contexto no impone un uso claro, o cuando, por el motivo que fuese, valora negativamente una de las dos lenguas –sería el caso de ciertos migrantes–, el hablante bilingüe puede verse confrontado a una elección, ya que no es interpelado por una lengua determinada. Éste, sin embargo, no pareciera ser el caso de Maeterlinck, cuyo medio sociocultural observaba un

⁴³⁷Christian Angelet, “Le sujet poétique et son rapport à la langue dans *Serres chaudes* de Maeterlinck”, in *Voix de la Francophonie, Belgique, Canada, Maghreb*, édit. par Lidia Anoll et Marta Segarra, Publicaciones Universidad de Barcelona, 1999. Citado por Paul Gorceix en “L’image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862-1949)”, *Revue de littérature comparée* 2001/3, N°299, p. 407, nota 40:
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0397

estricto protocolo idiomático: el neerlandés quedaba reservado para el trato con la gente de pueblo, servidumbre, obreros, campesinos. El francés era la lengua de comunicación con el entorno de la familia y de los amigos. Maeterlinck, además de pertenecer a una familia de Gante francófona, recibió educación francesa en una escuela jesuita. Sus diarios, sus apuntes de trabajo, su agenda, su obra: todo escrito en francés.

Podríamos pensar en Maeterlinck como escritor extraterritorial. Según George Steiner se trata de un fenómeno moderno, manifestado por primera vez por Heinrich Heine, cuya vida “se caracteriza por valores binarios”.⁴³⁸ Steiner cita a Adorno: “Solamente aquél que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento”.⁴³⁹ De acuerdo con este criterio adorniano, Steiner amplía la lista de escritores en casas ajenas: Wilde, a propósito del cual nos recuerda “el uso que los irlandeses hacen de Francia para contrarrestar los valores ingleses”;⁴⁴⁰ Beckett, con respecto a cuya obra “no sabemos qué versión existió primero, si la inglesa o la francesa”;⁴⁴¹ Borges, que sólo escribió en español, “es uno de los nuevos esperantistas”, ya que en su fraseo suele traslucir un texto inglés;⁴⁴² Pound, en tanto autor multilingüe; y Nabokov que escribió la mayor parte de su obra desde 1940 en “nabokés, la lengua franca anglo-norteamericana”, y cuya situación multilingüe, interlingüística, “es tanto el tema como la forma de su obra”.⁴⁴³ Maeterlinck, cuya situación lingüística participa de mucho de estos rasgos de extraterritorialidad, no desentonaría entre los autores que por su condición bi- o plurilingüe y su característica multicultural ponen en tela de juicio la “ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética”,⁴⁴⁴ quebrantando la fe romántica en la “esencia de su lengua materna”,⁴⁴⁵ como cristalización “de la historia íntima, la cosmovisión específica de un Volk o nación”.⁴⁴⁶

Si Maeterlinck profesa explícitamente la idea del romanticismo alemán de la lengua como genio de la nación y achaca la falta de creatividad y de espontaneidad a la educación

⁴³⁸ George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Traducción de Edgardo Russo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 17.

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁶ *Idem.*

jesuita y francesa –“cada uno de los grandes entre los franceses parece vivir como un parásito de tal o cual germano (Villiers-Hegel, Baudelaire Poë –Mallarmé, Verlaine – Laforgue)”–, no menos cierto es que su obra íntegra lo desmiente. Es en *este* nivel donde Paul Gorceix no puede leer.⁴⁴⁷ Después de ofrecer abundantes citas del *Cahier Bleu* de Maeterlinck, la conclusión que extrae es bastante elemental:

Si utiliza el francés como lengua, es que para él en ese momento se trata de la lengua en la que fue educado, y también de la única posibilidad de acceder a una audiencia. Sin embargo, percibe la lengua francesa en tanto flamenco, con cierta distancia y una afectividad diferente, ya que en ese momento está ocupado en traducir a Ruysbroeck.⁴⁴⁸

La incomprensión del fenómeno del bilingüismo lo conduce a interpretar la inclinación de Maeterlinck por lo germánico como un juicio de valor respecto de la herencia cultural latina. Y es también el que alimenta los rumores y acusaciones de plagio dirigidos a Maeterlinck, de quien se espera genuinidad y pureza, creadas por la expectativa que produce en el horizonte de recepción lo *germánico*.⁴⁴⁹ La negación o la ignorancia de los procesos modernos de creación provocan tales malentendidos que llevan a que un poeta de la originalidad radical de Maeterlinck se encuentre cooptado en una discusión casi tribal.

Esta sección apunta a revisar el bi- y plurilingüismo como matriz literaria en “Onirologie”, *nouvelle* cuyos primeros esbozos datan de junio de 1888, donde el descubrimiento de su origen y, por lo tanto, de su lengua materna, ofrece al narrador-

⁴⁴⁷ Véase Paul Gorceix, *Maeterlinck. L'Arpenteur de l'invisible*, op. cit., pp. 113-138. La cita que damos se encuentra en la p. 115.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴⁹ El absurdo llega al punto de que se hable de “plagio psíquico” a propósito de unas réplicas que Maeterlinck introdujo en *Ariane et Barbe Bleue* atribuidas su mujer, la actriz Georgette Leblanc, para quien justamente había concebido el personaje de Ariane. <http://www.livreshebdo.fr/weblog/a-l-ecrevisse-21/190.aspx>. El autor de este blog se asombra de que el mundo de la edición maltrate a Maeterlinck y que sus obras no estén debidamente publicadas. Lo que no advierte, al parecer, es que él mismo contribuye a desfigurar el nombre de Maeterlinck. Otro caso referido de plagio maeterlinckiano es el de “Et s’il revenait un jour...”, una de las *Douze Chansons*. Oppeln Bronikowski piensa que es una imitación de un poema de Dante Gabriel Rossetti, “An old song ended”, a lo cual Maeterlinck responde que se inspiró de Shakespeare. Por último, como aparentemente estamos ante un caso de plagiarío compulsivo, David Van Reybrouck, antropólogo devenido en novelista en su afán de verdad, acabó por abrirnos los ojos: *La vida de las termitas* no sería más que la copia de los estudios de un entomólogo sudafricano (*De plaag – Het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika*, traducido al francés con el concurso del Fondo flamenco de las letras como *Le Fléau* [La plaga]).

personaje una clave para su *onirología*, o ciencia de los sueños.⁴⁵⁰ Publicada en 1889 en *La Revue Générale*, “Onirologie” acusa una fuerte influencia de Thomas De Quincey y de Edgar Allan Poe por medio de menciones explícitas y de alusiones implícitas, así como también de la minuciosa lectura que Maeterlinck consagró a *L’Histoire de la Littérature anglaise* de Hippolyte Taine.⁴⁵¹ Pero observemos que, en su aspecto formal y material, “Onirologie” no se inscribiría tanto dentro de la tradición misma de la literatura de lengua inglesa cuanto en el surco trazado por la literatura contemporánea en lengua francesa, puesto que el elemento inglés es recuperado por Maeterlinck según la recepción y el tratamiento que se le dio en Francia, y no en Inglaterra. Podríamos decirlo así: las fuentes literarias de “Onirologie” proceden de la lectura que los franceses han hecho de los ingleses. Escrita en francés y narrada en primera persona, “Onirologie” es un artefacto típico de la escritura post-naturalista: deudora aún de las explicaciones de la trama por la filiación y el medio de pertenencia del personaje, y en el límite entre el relato fantástico y el testimonio científico, se plantea como el resultado de una investigación sobre la capacidad de los sueños para transmitir la memoria remota.⁴⁵²

En “Onirologie” es cuestión de un sueño que manifiesta un aparente caso de xenoglosia. El narrador, perturbado al despertar, intenta descifrar una frase pronunciada en un idioma extraño, que no conoce, y que termina interpretando como inglés mal pronunciado. Años más tarde, la lectura de una carta de su madre donde ésta relata un accidente ocurrido en Utrecht, cuando él contaba apenas con cuatro meses de edad, le presenta el sueño no como pura producción onírica, sino como el recuerdo de una experiencia vivida, a la vez que le ofrece la revelación de su origen y de su lengua materna: el neerlandés. Huérfano a los dos años, el narrador había sido puesto bajo la tutela de un tío

⁴⁵⁰ Nuestras citas corresponden a la edición publicada por Paul Gorceix en 1999: Maeterlinck, Maurice, *Œuvres I. Le Réveil de l’âme: Poésie et essais*, Bruxelles, Éditions Complexe, pp. 127-142. Disponible en línea: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck_onirologie_fr.htm

⁴⁵¹ A propósito de *La Revue Générale* y su incidencia en las operaciones discursivas de la producción literaria belga de *fin-de-siècle*, invitamos a consultar el artículo de Lieven Tack, “Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899)”, en *Revue de littérature comparée, op.cit.*, pp. 379-396:

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0379

⁴⁵² La metalepsis de narrador en el último párrafo hace inclinar la balanza a favor del planteo científico, anunciado desde el título. En palabras de Judyta Zbierska, la metalepsis, “ampliamente explotada por Maeterlinck, desestabiliza en cierto modo el relato”. Véase “Maurice Maeterlinck, prosateur symboliste belge”, en *Echo des Études Romanes*, Tom vol.1/no 1 r. 2005, Mósćicka, Université de Varsovie, Pologne, p.58. El artículo puede consultarse en http://www.eer.cz/files/eer_I-1-05-zbierska-moscicka.pdf

en Salem y pasó su infancia y su adolescencia en un pensionado en Massachussets, de modo que hasta la lectura de la carta de su madre, que le entregaron cuando cumplió la mayoría de edad, ignoraba por completo que en una época lejana había vivido en Utrecht y que la lengua en la que le hablaban era el neerlandés, aun cuando su madre fuera inglesa. En sentido estricto, por lo tanto, la lengua materna del narrador de “Onirologie” es el inglés. En uno de sus apuntes, Maeterlinck escribe: “langue ‘paternelle’ ”, entre comillas. Sin embargo, la lengua paterna del narrador es el neerlandés. Más adelante, Maeterlinck señala: “langue paternelle oubliée”. Efectivamente, la lengua olvidada, que se revela al narrador como materna, es la paterna. Aquí advertimos la vacilación de Maeterlinck: ¿lengua materna es la lengua de la madre o la lengua del lugar de nacimiento? Lo que en la superficie del relato le interesa no es tanto desentrañar este problema, cuanto mostrar la tesis del Dr. G. Tourdes que él mismo anota en una de sus libretas: “se habla la lengua olvidada que se habló en la infancia”. La lengua paterna/materna es la lengua de la infancia.⁴⁵³ Maeterlinck busca la indefinición: “un anglicismo en la lengua de mi madre”, anota en su libreta.⁴⁵⁴

La pregunta que planteamos es la siguiente: ¿en qué lengua está narrado el relato? Esta ausencia o invisibilización de la lengua de escritura supone una investigación por parte del lector análoga a la que lleva a cabo el narrador acerca de su lengua materna, lo mismo que de la imagen de la madre. Entre los papeles familiares, el narrador encuentra un recibo de pago firmado por el pintor belga François Joseph Navez por un retrato de la madre, que ha sido subastado.⁴⁵⁵ El narrador anuncia su búsqueda hacia el final del cuento y, recurriendo a la metalepsis, solicita “a todos aquellos que estén en condiciones de dar algún

⁴⁵³ Estos apuntes se encuentran en Maurice Maeterlinck, *Carnets de Travail (1881-1890)*, Tome 1, Édition établie et annotée par Fabrice Van De Kerckhove, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, Éditions Labor, 2002, nota 251, p.565, y nota 264, p.570.

⁴⁵⁴ Van De Kerckhove observa que en la traducción voluntariamente literal del narrador, se deslizan efectivamente dos anglicismos y un neerlandismo, aunque esto último es más discutible. Los dos primeros son “lo había dejado solo un abrir y cerrar de ojos en el césped”, en francés *un clin d’œil* en vez de *en un clin d’œil*, por la expresión *een ogenblik*, que según Van De Kerckhove traducimos más bien por “un instante” [*un instant*], y “corro de un aliento hasta nuestra casa”, por *in een adem*, más correctamente “en un suspiro” [*le temps d’un soupir*]. En cuanto al neerlandismo, consideramos que se trata de un error de Van De Kerckhove, ya que el término holandés *t Schaapje*, “corderito” no es un término afectuoso inusitado en francés, ni en inglés, como tampoco lo es en castellano, ya que expresa la pureza y la inocencia, atributos infantiles por excelencia. Véase Maurice Maeterlinck, *Carnets de Travail (1881-1890)*, Tome 1, op. cit., p. 575.

⁴⁵⁵ Navez (Charleroi, 1787- Bruselas, 1869) pintó un retrato de San Martín que puede verse en el Museo Histórico Nacional.

indicio” sobre el retrato, “en nombre de todo lo que un día han amado”, “para calmar o confirmar extrañas inquietudes”, que “envíen su información a M. Balfour Stewart, presidente de la Society of Psychical Inquiries, 75, Catherine Street, Strand, London, quien se encargará de transmitírmela”.⁴⁵⁶ Es la única posibilidad que tiene de ver una imagen de su madre, y de verificar con esto el extraño presentimiento de que su amiga Annie era *como* su madre, idéntica a ella. Podríamos decir que el dato faltante que se revela en el relato autobiográfico, el de la lengua materna, es una información encubridora, en el sentido que le da Freud a los recuerdos encubridores, en tanto y en cuanto ignoramos en qué lengua está narrado el relato. Una vez confirmado que su lengua materna es el neerlandés, con todo lo que esta afirmación tiene de contradictorio, según acabamos de mostrar, la invisibilización de la lengua de narración es el equivalente lingüístico del borramiento de la imagen materna. El neerlandés encubre la lengua de la narración; el rostro de Annie, el de la madre. Sabemos que la *nouvelle* fue escrita y publicada en francés; la leemos en francés, pero sus condiciones de enunciación no están explicitadas. ¿Se trata de un escrito, de una exposición oral ante el comité científico de la Society of Psychical Inquiries mencionada en el último párrafo? ¿Y en qué idioma? En un cuento en el que se dramatiza, o se pone en escena, la revelación súbita de la lengua materna, sospechamos que este interrogante no apunta a un elemento anecdótico o circunstancial.

Intentaremos responder glosando los momentos del relato en los que el narrador usa términos en *otra* lengua, en los que cita sin dar traducción, y en los que juzga necesario traducir, siempre *literalmente*.

- 1) “Mi padre era lo que se llama en neerlandés *adsistent-resident*”, nos informa el narrador al comienzo de su relato. “Lo que se llama en neerlandés”: esta expresión deja suponer que el lector no es de lengua holandesa, pues de lo contrario la aclaración sería inútil.
- 2) Hasta el momento de la revelación de su lengua materna, el narrador se tiene a sí mismo por exclusivamente anglófono. Ofrece citas de sus lecturas en inglés, y refiere palabras de su amiga Annie también en inglés, sin traducirlas. Podría

⁴⁵⁶ Se trata de Balfour Stewart –la “u” que en el cuento reemplazó a la “e” del original le permite reproducir a un lector francés la fonética inglesa. Stewart participó en 1882 de la fundación de la Society of Psychical Research, de la que fue presidente a partir de 1885 hasta 1887, año de su muerte. Estas fechas nos ofrecen un indicio acerca de la época de la narración del relato por parte del personaje.

pensarse entonces que da por supuesto que la lengua del lector es también el inglés. Pero esto no es así, como veremos a continuación.

- 3) El narrador transcribe parte de una carta que le dirigió a Annie para contarle su extraño sueño, con la siguiente aclaración: “Traduzco literalmente del inglés, omitiendo simplemente las frases inútiles o ineficaces. Se me perdonará, espero, la torpeza de esta traducción, pues me importaba ofrecer *verbatim* el texto americano”. El lector, o las personas a quienes se dirige el narrador, entonces, no son de habla inglesa. El narrador traduce del inglés, pero no nos informa a qué lengua traduce. ¿Al neerlandés? No pareciera, ya que desde la primera oración da por supuesto que el neerlandés no es la lengua del lector. Aquí leemos la “frase incomprensible” del sueño: “The kind is in the pit! The kind is in the pif!”, transcripta por el narrador al modo de los automatistas en los casos de xenoglosia; es decir, escribe en una lengua que ignora, que no comprende, escuchada en sueños, estado análogo al del trance mediúmnico.
- 4) Una referencia al final de la “frase incomprensible” nos conduce a una nota al pie del autor, que en una metalepsis paratextual, nos brinda la traducción de la palabra inglesa “kind”. Esta aclaración pone de manifiesto que tampoco se espera del lector el conocimiento de la lengua inglesa.
- 5) Algo semejante encontramos cuando en dos ocasiones, el narrador cree necesario dar entre paréntesis la traducción de ciertas expresiones en inglés.
- 6) Al cumplir la mayoría de edad y conocer su verdadero origen, el narrador “ignoraba por completo el neerlandés” y decide aprenderlo, “y gracias al inglés, y sobre todo al alemán que poseía, fui capaz, en dos o tres semanas de leer con bastante fluidez los documentos más importantes.” Ésta es la única mención de la lengua alemana en todo el relato y fortalece la tesis de “las lenguas hermanas” y del “germanismo” maeterlinckiano.
- 7) Cuando refiere la carta de la madre que lo pone sobre la pista del sueño como recuerdo de lo vivido, el narrador traduce “palabra por palabra del holandés, omitiendo, como antes, todo lo que no es esencial.” Una vez más nos informa *desde* qué lengua traduce, pero no *hacia* cuál. La “frase incomprensible” que el narrador había atribuido a una mala pronunciación del inglés era, en realidad, “t’

Kind is in den put!”), cuya traducción nos da entre paréntesis: “El niño está en el pozo.” Una vez más una seña nos conduce a una nota al pie del propio Maeterlinck, donde explica que la palabra “cordero” con la que la madre se refiere al bebé es en holandés “Schaapje”, término afectuoso de uso corriente.⁴⁵⁷

¿Qué conclusión podemos sacar de este entramado de lenguas y de remisiones de unas a otras? Hemos visto que tanto el narrador-personaje como el autor traducen del inglés y del neerlandés, lo que nos permite sostener que no traducen ni al inglés ni al neerlandés. Pero no mencionan la lengua a la que traducen. Debemos regresar entonces al punto de partida: el cuento está escrito en francés, y el relato es narrado también en francés, por inverosímil que resulte esto en su trama, porque en ningún momento el narrador comenta que habla francés, o que alguien de su entorno conociera esta lengua. Esta no-mención, esta invisibilización del francés, lo convierte en una suerte de fluido mediúmico gracias al cual el narrador-autor, al modo de los automatistas, puede comunicar la lengua extraña, para reconocerla y apropiársela. El uso del francés puede entenderse así como el *médium* que da forma al neerlandés, entendido por extensión como lo flamenco, y esto, a su vez, como lo germánico.

Con esto no estamos afirmando que en Maeterlinck no hay un trabajo con el francés. En sus *Carnets de Travail* encontramos apuntes y reflexiones sobre la lengua francesa, además de las correcciones a sus propios textos; sabemos también que el joven Maeterlinck tenía una suerte de obsesión con el uso del subjuntivo en francés, ya desde sus años de escuela, lo cual se debe seguramente a una interferencia con el neerlandés, lengua en la que el subjuntivo –llamado *subjonctif* (curiosamente, a la francesa) o *aanvoegende wijs*– sobrevive en expresiones del tenor de “Dios sea con nosotros”, “Viva la reina” y otras manifestaciones de entusiasmo, precisamente, obsolescente. En el neerlandés no hay otro uso del subjuntivo más que los arcaizantes.⁴⁵⁸ Es en el sentido de apropiación esteticista como entendemos el trabajo de traducción de Maeterlinck. Cuando escribe en francés, subyacen y resuenan por debajo de esta lengua el neerlandés, en primer lugar, pero también

⁴⁵⁷ Véase, al respecto, el análisis de Ana González Salvador en su artículo de insoslayable lectura: “La Pièce qui fait défaut. Lecture d’*Onirologie* de M. Maeterlinck”, en *Textyles* N°10, Bruxelles, 1993. En línea en <http://www.textyles.be/textyles/pdf/10/10-GonzalezSalvador.pdf>

⁴⁵⁸ Jan de Jager nos ha proporcionado esta explicación acerca del neerlandés en correspondencia privada, 19.03.2011.

el inglés y el alemán, es decir, las lenguas que componen el acervo de lo que Maeterlinck llama lo germánico, distinguiéndolo de la cultura latina. Maeterlinck, como poeta belga, debía inscribir su uso de la lengua francesa dentro de las prácticas lingüísticas, culturales y literarias de su país, y no de las de Francia.⁴⁵⁹ Si la lengua francesa se encuentra en decadencia, y con ella, su literatura, puede ser bien el caso en Francia, no en Bélgica, donde la posibilidad del aporte “germánico” supone la riqueza de múltiples lenguas y de su cultura: el flamenco, el inglés, y el alemán. Des Esseintes ha leído a Ruysbroeck el Admirable en la traducción francesa de Ernest Hello; Maeterlinck lo lee en su lengua original para re-traducirlo al francés, y en 1889 se permite mandarle a Huysmans un ejemplar de *L'ornement des noces spirituelles* con la siguiente dedicatoria: “A Joris Karl Huysmans, al Maestro profundamente admirado que me ha puesto en la vía de Ruysbroeck”.⁴⁶⁰ Más que un envío, podría decirse que se trata de una devolución, mediante la cual Maeterlinck señala que ha leído atentamente *À rebours*, que ha hecho propias las reflexiones sobre la decadencia de la lengua francesa que se desarrollan allí, que ha asumido este problema como propio, y que su contribución para el renacimiento del francés consiste en el aporte germánico que puede brindarle gracias a su condición de belga bi- y multilingüe.

Se podría rebatir nuestra afirmación con el argumento de que Maeterlinck también se apropia del francés como lengua literaria consagrada en Francia, según lo afirma Gorceix: viaje a París, contacto con los poetas de lengua francesa, cuaderno de citas y giros curiosos, vacilación con el uso del subjuntivo. Sería justa la objeción. Pero en tal caso responderíamos que este trabajo con la lengua francesa tiene que ver con una búsqueda

⁴⁵⁹ Vic Nachtergaele, “D’une littérature deux autres”, *Revue de littérature comparée*, Klincksieck, 2001/3-Nº299:

www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_03_63 .“Por un lado, los Países Bajos formaban un Estado independiente, de obediencia calvinista y en pleno crecimiento económico, por otro lado, la futura Bélgica, de obediencia católica, sometida desde siglos a amos extranjeros, sufría un prolongado declive económico. Se produjo entonces en 1830 una mini-revolución que echó al holandés. Pero cuidado: la Bélgica que se constituye entonces es francófona, pero no francófila. [...] Para legitimar la independencia de un Estado francófono, fue necesario justamente insistir en las diferencias profundas que separaban a Bélgica, aunque francófona, de Francia. Ahora bien, qué elemento podía justificar mejor la autonomía del joven Estado sino la presencia de la antigua cultura flamenca. Así, durante varias décadas, la Bélgica oficial se presentaba como la digna sucesora del condado de Flandes medieval, de glorioso pasado cultural. Y con la ayuda del romanticismo, se jactaba de los primitivos flamencos, de los polifonistas flamencos y de la cultura popular flamenca”. pp. 365-366

⁴⁶⁰ *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck L'Admirable*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Préface de Jacques Brosse, Bruxelles, Les Éperonniers, p. C.

personal de su lengua poética, y no con un problema de identidad y de pertenencia lingüísticas. Entre 1885 y 1887, periodo que abarca sus dos estadias en Francia, Maeterlinck lleva un cuaderno al que titula “Vlan”. Allí selecciona citas de diversos escritores franceses, desde Molière hasta Villiers de l’Isle-Adam, y anota giros de la lengua francesa que lo intrigan.⁴⁶¹ ¿Qué significa “Vlan”? Es tentador suponer que se trata de un híbrido entre Vlaan (por Vlaanderen, en neerlandés) y Flan (por Flandes, en francés), o entre “Vlaams” (“flamenco”), y “français”.⁴⁶² “Vlan” sería así la lengua del proyecto poético del joven Maeterlinck: flamenco escrito en francés.⁴⁶³

2. Maeterlinck, traductor de Novalis

Casi un siglo separa a Maurice Maeterlinck de Novalis, pero ya comprendamos la historia de la literatura como una continuidad de hechos artísticos que se suceden en el tiempo, ya la estudiemos aislando sus interrupciones, hay dos premisas que debemos tener por verdaderas, si nos movemos dentro del campo de la literatura comparada: toda obra es escrita en un momento y en un lugar determinados; toda obra es susceptible de ser leída en diversos momentos y lugares determinantes.

“El lector pone el *acento* arbitrariamente –de un libro hace en verdad lo que él quiere”, escribió Novalis en uno de sus fragmentos.⁴⁶⁴ Paradójicamente, lo que es actividad,

⁴⁶¹ Este dato interesante es señalado por Fabrice Van De Kerckhove, editor de los llamados *Carnets de Travail* de Maeterlinck, *op. cit.*, p. 38 (Tomo 1), y p. 1388, (Tomo 2).

⁴⁶² Agradecemos a Jan de Jager, lingüista, poeta, narrador y traductor argentino, el haber expresado con tanta claridad lo que sospechábamos, así como también el que nos comunicara la existencia, desde 1999, de una revista semanal belga llamada *Vlan*, que pudo haber tomado su nombre de alguna publicación de fines del siglo diecinueve. Le debemos también a de Jager las precisiones sobre el subjuntivo en neerlandés que vertimos en la nota 7.

⁴⁶³ Recomendamos la lectura de “D’une littérature deux autres”, excelente artículo donde Vic Nachtergale analiza la literatura en Bélgica a partir de 1830 en relación con las lenguas, la tradición y los conflictos culturales. En *Revue de littérature comparée*, *op.cit.*, p. 363-377. Disponible en http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0363.

la producción, acaba siendo lo pasivo, lo que queda en el plano de lo determinado, y la recepción, que supone la pasividad, se convierte en activa intervención, y resulta determinante en el significado que se va a dar de una obra. Cuando Carlyle y Emerson ponen a Maeterlinck sobre la pista del romántico alemán, en la Bélgica de fines de siglo diecinueve –al igual que en Francia y en Alemania– apenas si alguien recordaba a Novalis. El encuentro cobró, pues, visos de descubrimiento, para decirlo en palabras de Gorceix, y como tal puede fecharse: febrero de 1890. Ya el 27 de diciembre de 1889, Maeterlinck había escrito en su *Carnet*: “Leer a Novalis”.⁴⁶⁵ Es el mismo año de la publicación de *Serres chaudes*, volumen de poemas en el cual había estado trabajando por lo menos desde 1886 y que le vale un gran reconocimiento. La lectura de Novalis, que Maeterlinck inicia entre enero y febrero de 1890, primero en la traducción de Carlyle, y luego en alemán, coincide con una abundante reflexión sobre la relación entre sueño y teatro, seguida de la concepción de dos dramas, *Les Aveugles* y *L’Intruse*.

Gorceix ha estudiado largamente lo que dio en llamar las “afinidades alemanas” en la obra de Maeterlinck, tema de su tesis doctoral defendida en 1973. En 1992, publicó la traducción maeterlinckiana de *Die Lehrlinge zu Saïs* y de algunos de los fragmentos de Novalis, acompañados de un prefacio y un posfacio. Proponemos, para comenzar, un breve recorrido por las hipótesis que sostiene Gorceix en dicha edición a propósito de la fecunda lectura que Maeterlinck hace de la obra de Novalis.⁴⁶⁶ Según Gorceix, el encuentro de Maeterlinck con Novalis ha sido un aporte decisivo para la historia del movimiento simbolista. Pocos críticos parecieran ver que “el proyecto [maeterlinckiano] de instaurar una dramaturgia diferente se inscribe dentro de la prolongación de la teoría estética elaborada por Novalis”.⁴⁶⁷ El encuentro con Novalis se habría producido en un momento de

⁴⁶⁴ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 2. Das philosophisch-theoretische Werk*, Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl, Munich, Viena, Carl Hanser Verlag, 1978, p. 399. Es el fragmento es el número 398 de la serie publicada bajo el nombre de “Teplitzer Fragmente”.

⁴⁶⁵ Maurice Maeterlinck, *Carnets*, op. cit., p. 1051. Raymond Pouillart es quien da por primera vez esta cita de carácter inaugural: “Le Traducteur”, *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1963. “Maeterlinck et Novalis”, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, IX.

⁴⁶⁶ Gorceix es también autor de *Les Affinités allemandes dans l’œuvre de Maurice Maeterlinck*, 1975, París, P.U.F. Es la reelaboración de su tesis doctoral.

⁴⁶⁷ Novalis, *Fragments précédés de Les disciples à Saïs. Traduit de l’allemand par Maurice Maeterlinck. Préface de Paul Gorceix*, José Corti, París, 1992, p. 8.

crisis y su descubrimiento habría aportado una carga aún muy eficaz para sacar a las letras de lengua francesa del atolladero naturalista.⁴⁶⁸

El objetivo declarado de Gorceix consiste en dar cuenta del “acontecimiento” que significa este encuentro entre Maeterlinck y Novalis, entre dos poéticas distantes entre sí un siglo, y del modo en que una ilumina a la otra. Maeterlinck es presentado como el primer intercesor de Novalis. Para Gorceix, “la traducción de Maeterlinck es una de las contribuciones capitales para el cambio de paradigma poetológico que se ha producido en Francia a fines del siglo XIX”.⁴⁶⁹ Maeterlinck es uno de los pocos poetas de lengua francesa que lee en alemán. El editor Paul Lacomblez publica la traducción de *Die Lehrlinge zu Saïs* y de una selección de fragmentos, precedidos por una introducción de Maeterlinck, en 1895, en Bruselas, y de este modo Novalis es colocado nuevamente en circulación entre los poetas de lengua alemana, sobre todo los de *Blätter für die Kunst*, revista del cenáculo que tenía por maestro a Stefan George.

Gorceix tiende a producir una identificación muy estrecha entre Maeterlinck y Novalis, identificación que no respeta la distancia crítica prudencial que permite moverse con cierta soltura, admitir disidencias y frenar a tiempo el espejismo de similitudes que, de lo contrario, puede extenderse al infinito. Hay un límite para la semejanza, pasado el cual todo lo que se compara termina siendo lo mismo. En el posfacio que lleva por título “Introduction à la poétique symboliste”, Gorceix insiste en la idea de las “dos sensibilidades vecinas”:

Hay que buscar sin duda el secreto de la calidad de la traducción en la relación íntima que une el texto original con el traductor. La reflexión de este último se alía al pensamiento de su modelo, cuyos valores existenciales y literarios comparte. Si Maeterlinck siente, comprende su texto, es porque entiende profundamente el mensaje de su autor.⁴⁷⁰

El propósito de las siguientes secciones se centra en la lectura que Maeterlinck realiza de *Die Lehrlinge zu Saïs* y de los fragmentos, entendida como una *actualización* de Novalis bajo la mirada simbolista. Analizaremos la relación que Maeterlinck establece con Novalis, poniéndolo a cierta distancia, pensando más bien en términos de una contra-identificación.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 361.

Y podemos incluso arriesgarnos a afirmar que la revelación que Maeterlinck recibe de Novalis sería en cierto modo una revelación *après-coup*, en el sentido de que se trataría más bien de la confirmación del sentimiento místico de la naturaleza, tal como despunta en los poemas de *Serres chaudes*, pero ya en el caso del poeta simbolista, de un sentimiento desprovisto de fe filosófica, es decir, de la creencia de que el hombre es el ser superior que puede medirse con el todo de la naturaleza.

Para indagar en la lectura maeterlinckiana de Novalis, intentaremos, en primer lugar, cernir un concepto central de la filosofía novalisiana: el concepto de naturaleza. Nos ocuparemos, en segundo lugar, de la semblanza que Maeterlinck ofrece de Novalis en la introducción de *Les Disciples à Saïs* y de la manera en que interpreta la obra de Novalis, a quien considera, ante todo, un poeta místico. Por último, interrogaremos el concepto de naturaleza maeterlinckiano, deteniéndonos especialmente en el drama *Les Aveugles*, el cual, como ya hemos señalado, fue compuesto en 1890, cuando Maeterlinck descubre a Novalis, y que proponemos leer como una reescritura del *Märchen*. Contrarios a la necesidad aparentemente forzosa de asimilar, tomaremos la lectura y la transposición dramática de Maeterlinck como el resultado, acaso novalisiano, de un bello malentendido.

Desde el punto de vista filológico, la traducción de *Die Lehrlinge zu Saïs* es impecable, a pesar de las reservas que el mismo Maeterlinck formula al concluir su *Introduction*:

No es fácil traducir al francés a un autor oscuro y que parece a veces no hablar sino en voz baja. Nuestra lengua es una intérprete minuciosa y severa, que antes de consentir en expresar algo, exige explicaciones que a menudo es muy peligroso darle.⁴⁷¹

El interés de Maeterlinck por Novalis y el romanticismo alemán se inscribe, según Gorceix, en la prolongación del descubrimiento de Ruysbroeck, el místico flamenco del siglo XIII.⁴⁷²

En Maeterlinck se forja

una suerte de imagen mítica de la 'germanidad'. No olvidemos –bajo el riesgo de no poder comprender el proyecto estético del autor– que éste, a pesar o quizás a causa de su educación francesa, ve la literatura y en un sentido más amplio la

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 22.

cultura francesa desde el exterior, y la juzga en tanto flamenco, convencido de la superioridad de los germánicos sobre los latinos.⁴⁷³

Gorceix sostiene que Maeterlinck necesita evadirse de la tradición francesa “que no lo satisface”. Pero si leemos detenidamente la introducción a *Les Disciples à Saïs*, constatamos que Kant y Schopenhauer tampoco lo satisfacen, pero sí Pascal.

En su *Agenda*, con fecha del 4 y 5 de febrero de 1895, Maeterlinck anota: “De modo que una traducción cuando se trata de lengua germánica y sobre todo de lengua alemana se vuelve fatalmente una interpretación”.⁴⁷⁴ Gorceix atribuye esta afirmación a la superioridad que tiene la cultura germánica ante la latina a los ojos de Maeterlinck, cuando en realidad es una observación sobre la dificultad a la que se enfrenta el traductor, además de que habría que considerar si esta fatalidad hermenéutica de la traducción no es extensible a todas las lenguas. Haciendo a un lado el sinsentido que supone que alguien pueda tomarse el trabajo de verter un texto en una lengua a la que considera inferior, todavía quedaría por ver cuán inferior era la lengua francesa para Maeterlinck. El francés era entonces en Bélgica la lengua culta y literaria, y el flamenco quedaba reservado para los asuntos cotidianos, ordinarios; como ya hemos dicho, era la lengua común, la de los domésticos, los campesinos y los obreros. En primer lugar, Maeterlinck escribe en francés y no en flamenco; luego, traslada al francés los textos de Ruysbroeck y de Novalis, es decir que tiene un proyecto con el francés y se identifica con esa lengua, al punto que si alguna vez firmó con la versión flamenca de su nombre, Mooris, la opción francesa habría de ser la definitiva. No está de más recordar que Friedrich von Hardenberg en 1798 adoptó un seudónimo latino y comenzó a llamarse Novalis.⁴⁷⁵ Tampoco olvidemos que en 1886 Maeterlinck viaja a París para entrar en contacto con los poetas de lengua francesa. Gorceix, no obstante el prejuicio del “genio de la lengua”, observa algo mucho más interesante y es que el germanismo de Maeterlinck excede los límites del espacio de habla alemana.⁴⁷⁶ En él se incluyen, entre otros, a Carlyle, Emerson, Swinburne, Swedenborg, Shakespeare, Villon, Verlaine, Laforgue, Lautréamont. Lo que uniría a todos estos hombres

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁷⁵ Recordemos el elogio de la Edad Media latina que hace Novalis en *La cristiandad o Europa*. Véase también el fragmento 105 donde relaciona su teoría del *Märchen* con la “*Lingua romana*”, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁷⁶ Novalis, *op. cit.*, p. 355.

es la manera intuitiva con la que encaran la creación mística; gracias a ellos se perpetuaría la tradición mística medieval entre los modernos.⁴⁷⁷

En una carta a August Wilhelm Schlegel, fechada en febrero de 1798, Novalis comenta que ha empezado a trabajar en la primera parte de su “Naturroman” *Die Lehrlinge zu Saïs*, cuya composición acabaría por superponerse a la de su otra novela, *Heinrich von Ofterdingen*. Ambas constituyen una indagación poética acerca de la posibilidad del conocimiento filosófico de la naturaleza, así como también de la poetización de las ciencias, y forman parte del proyecto que se enmarca dentro de una filosofía de la naturaleza que guarda muchos puntos de contacto con la de Friedrich Schelling. Si bien muchos críticos creen poder leer *Die Lehrlinge zu Saïs* como si fuera un ensayo filosófico, se trata en principio de un *Märchen* en el que la poesía entendida como relato maravilloso indaga filosóficamente los secretos de la naturaleza.

“Múltiples caminos siguen los hombres”, comienza diciendo el aprendiz.⁴⁷⁸ Los caminos son los intentos de descifrar las figuras, las inscripciones que hay en todas las cosas, las escrituras que, al igual que un libro, la naturaleza vuelve visibles. Cada uno de estos hombres supone un grado de conciencia diferente de la naturaleza, porque ella misma los creó para acceder a través de ellos a su autoconocimiento. Cada hombre participa en la inmensa obra de develamiento de su misterio; su mayor o menor capacidad depende de la intuición que posee para volcarse dentro de su propio mundo interior. Metáfora que recorre toda la Edad Media a partir del siglo doce, con el redescubrimiento de la obra aristotélica,

⁴⁷⁷ “El Germanismo parece ser la voz de Europa”, escribe Maeterlinck en el *Cahier bleu*, suerte de diario redactado entre el verano de 1888 y los primeros meses de 1889. *Le “Cahier bleu”*, edición crítica de Joanne Wieland-Burston, Editions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, 123, citado por Paul Gorceix en *Op. cit.*, p. 23. En su ensayo filosófico *La Sagesse et la Destinée*, publicado en 1898, Maeterlinck expresa esta misma idea de germanismo bajo un término que resulta sumamente incómodo y perturbador para el lector del siglo veintiuno: “[...] hace no mucho tiempo, se ha tenido, según cuentan, la intención de preguntarles a los pensadores de Europa si habría que considerar como una dicha o una desdicha que una raza enérgica, obstinada y poderosa, pero que a nosotros, los arios, en virtud de prejuicios demasiado ciegamente aceptados, nos parece inferior por el alma o por el corazón, en una palabra, la raza judía, desapareciera o se volviera preponderante. Estoy persuadido de que el sabio puede responder, sin que haya en su respuesta ni resignación, ni indiferencia reprensible: ‘Lo que ocurra será la dicha.’ A menudo, lo que ocurre nos parece equivocado, pero ¿qué es, pues, lo más útil que ha hecho hasta aquí la razón humana sino encontrarles una razón superior a los errores de la naturaleza?” *La Sagesse et la Destinée*, 2000, Bruselas, Le cri, p. 19-20. La traducción es nuestra.

⁴⁷⁸ A continuación, todas las citas que damos de *Die Lehrlinge zu Saïs* corresponden al volumen I de las obras completas: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 1. Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, Herausgegeben von Richard Samuel, Munich, Viena, Carl Hanser Verlag, 1978, p. 201.

el tema del “libro de la naturaleza” alimenta los desarrollos de la teología natural, auxiliar de la teología revelada, y manifiesta la exterioridad del mundo respecto del hombre: “la naturaleza, en toda su diversidad y su armonía, es como un libro en el que se puede descifrar el testimonio de la creación divina”.⁴⁷⁹ La Edad Media, según Descola, habrá reunido “todos las piezas del dispositivo” para la invención clásica de la naturaleza tal como la conocemos en nuestros días: “trascendencia divina, singularidad del hombre, exterioridad del mundo”.⁴⁸⁰ En *Los discípulos en Sais* reconocemos estas piezas del dispositivo de la naturaleza autónoma, que Novalis organiza suprimiendo al Dios cristiano, para remplazarlo por una diosa pagana. Cada uno de los hombres que busca develar su misterio es un órgano que la naturaleza pone en funcionamiento para conocerse a sí misma. Por eso, los aprendices indagan sobre cómo zanjar la separación respecto de la exterioridad del mundo. Para explicarlo, Novalis recurre al analogismo: como la naturaleza humana recupera todos los modos de relaciones que existen en la naturaleza física, basta con sumergirse en su interior para unificarse con el mundo, para convertir la exterioridad en interioridad.

El químico es uno de los que menos la comprende, ya que se dedica a transvasarla, acotando su fluido, sin considerar lo continuo infinito de su flujo, que sólo puede ser fijado en el hallazgo de una forma nueva, tal como lo hace el poeta.

El naturalista busca el secreto de la naturaleza mediante el conocimiento de su aspecto exterior, visible. El geógrafo es quien traza sus caminos, sus desvíos, sus cimas; la naturaleza, a su vez, se presenta como un mapa que el “futuro geógrafo” debe interpretar. El matemático, por su parte, puede despertar fuerzas en la naturaleza, pero sin llegar a comprenderla; es el historiador de la naturaleza, en cambio, “el vidente de los tiempos” quien en el ejercicio de su don “observa la significación de las cosas y la anuncia con anticipación”.⁴⁸¹

Pues la naturaleza, al igual que el hombre, está inscrita dentro de una historia, tiene pasado y futuro, no es una máquina uniforme. La naturaleza es el único todo al que el hombre puede medirse y que, tanto como él, por estar comprendida dentro de la historia, tiene un espíritu. En cuanto a los viajeros, son aquellos que como peregrinos salen en busca

⁴⁷⁹ Philippe Descola, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

del pueblo original y perdido, es decir, la naturaleza primigenia, la del tiempo en que todo era uno. El niño, que representa al hombre de la Edad de Oro, momento idealizado de la humanidad, es el único que la contempla sin pedirle nada a cambio y quien puede ver, en la inocencia de su mirada, cuánto hay de verdadero en ella; sin embargo, el niño no llega a formular el secreto de la naturaleza.⁴⁸²

El amante o amigo de la naturaleza se refugia en su seno como en el de una joven novia virgen. El discípulo, o aprendiz, es uno de los hombres que más sabe de las dificultades que presenta el develar el misterio de la diosa Isis; contempla la naturaleza y se recoge en su interior, indagando el camino a seguir, pues ningún camino puede repetirse, y cada hombre debe encontrar el propio. El verdadero iniciado no teme levantar el velo. El maestro reúne a su alrededor a los aprendices y los guía en la contemplación de la naturaleza. Su misión, de acuerdo con lo que él mismo explica, es despertar en las almas jóvenes el sentido de la naturaleza, y enseñarles a ejercitarlo. En efecto, se trata de un sentido que se debe practicar, pues de ser abandonado vuelve a adormecerse. Es necesario mantenerlo despierto mediante la búsqueda y la indagación incansables. En palabras del maestro, “Ser un anunciador de la naturaleza [...] es una misión admirable y sagrada”.⁴⁸³ El verdadero inquisidor de la naturaleza es el hombre que habla con fe y gravedad, el hombre cuyos discursos “tienen la maravillosa, la inimitable fuerza de penetración y de inseparabilidad por la cual se distinguen los evangelios y las inspiraciones verdaderas”.⁴⁸⁴ Explica que el conocimiento de la naturaleza les será dado a aquellos hombres “que tienen que luchar de mil maneras” con ella: al artesano, al artista, al agricultor, al minero, al navegante, al que cría ganado, entre otros. Son hombres rústicos, y no hombres de mundo.⁴⁸⁵

En último lugar, encontramos al poeta. Es el que crea emulando a la naturaleza y quien, por esto mismo, la comprende en su creación. El poeta es un naturalista que indaga en las formas de la naturaleza, pero en sus formas interiores, no visibles. Entre todos los hombres solo los poetas han sabido ver esto y encontrarlo todo en la naturaleza. Para ellos, la naturaleza es la variabilidad misma, y se mueve por hallazgos y desvíos, por grandes

⁴⁸² En el fragmento 21 de la serie reunida bajo el título “Erste Handschriftengruppe” leemos: “Los niños son antiguos”.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁸⁴ *Idem.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 232.

ideas y extrañezas, entregando su inagotable tesoro a quien sabe verlo. La mirada del poeta, que mira “en el fondo de las cosas” percibe que aquello que desde afuera pueden parecer accidentes particulares y fortuitos no es sino una “maravillosa simpatía con el corazón humano”. Se dice que los poetas exageran, que la naturaleza de la que hablan no es más que un producto de su fantasía y, sin embargo, lo que ocurre es exactamente lo contrario: los poetas no dicen todo lo que podrían decir, intuyen oscuramente los prestigios de la lengua poética, y “juegan con la fantasía como un niño con la varita mágica de su padre.”⁴⁸⁶ Este poeta sería para Novalis el poeta místico, es decir, el poeta en estado bruto. En uno de sus fragmentos, escribe:

El sentido de la poesía tiene mucho en común con el sentido de la mística. Es el sentido de lo propio, lo personal, lo desconocido, lo misterioso, lo *revelador*, el accidente fatal. Presenta lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible, etc.⁴⁸⁷

Si la naturaleza, como afirma Novalis, es incomprendible *per se*, ¿cómo comprenderla? A partir de la contemplación creadora, allí donde se unen producción y saber, y en el momento en el que se produce la autoconcepción interior, se asiste al desarrollo de la historia de la generación de la naturaleza; toda formación que se fije en la fluidez sin límites se convierte para el hombre en un nuevo lazo entre el tú y el yo. La Naturaleza, como el rostro, como los gestos, expresa el estado del hombre: “¿Acaso la roca no se convierte propiamente en un tú en el momento mismo en que le hablo? ¿Y qué otra cosa soy sino el río, cuando miro melancólicamente su oleaje y mis pensamientos se pierden en su corriente?”⁴⁸⁸ Esta fluidez de la naturaleza, que une por analogía a todos los seres que la habitan, animados e inanimados, es experimentada como amenazadora por los hombres del esteticismo, ya que supone la pérdida o la imposibilidad de la forma y, con ella, de la identidad, como veremos en el capítulo siguiente, dedicado a Hofmannsthal. Descola observa que el analogismo, “sueño hermenéutico de completitud”, procede a partir de la

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 222-223.

⁴⁸⁷ Fragmento 434 de la serie titulada “Fragmente und Studien I”. *Op. cit.*, p. 840.

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, p. 224. Podemos ampliar esta cita con el siguiente fragmento, número 172 de “Fragmente und Studien I”, *op. cit.*, 774: “Un verdadero *Amor* por un objeto inanimado es perfectamente concebible –también por las plantas, los animales, por la naturaleza– incluso por uno mismo. Cuando el hombre tiene un verdadero tú interior –se produce un comercio sumamente espiritual y material, y la pasión más ardiente es posible– El genio no es quizá otra cosa sino el resultado de tales plurales interiores. Los secretos de este comercio siguen siendo muy oscuros”.

evidencia de una insatisfacción: el estado ordinario del mundo es “la diferencia multiplicada al infinito”, al que se busca dar apariencia de continuidad mediante la analogía. La fluidez de la naturaleza proporcionada por el analogismo une con una operación intelectual las cosas que están aisladas, desordenadas en el mundo, de acuerdo con una lógica metonímica, “para volverlo inteligible y soportable”. Explica Descola que la semejanza

suspende la diferencia por un momento, pero para crear una nueva diferencia en la relación de los objetos consigo mismos, pues se vuelven extranjeros a su identidad primera no bien se mezclan unos con otros en el espejo de la correspondencia y la imitación.⁴⁸⁹

Para Novalis, la descripción de la historia de la generación de la naturaleza es la verdadera teoría de la naturaleza. El encadenamiento de su mundo interior en sí y de su armonía con el universo propicia que se forme por sí mismo un “sistema de pensamiento que se convierte en la imagen fiel y en la fórmula del universo”.⁴⁹⁰

Es inútil, sin embargo, “querer enseñar y predicar la naturaleza”.⁴⁹¹ Un ciego de nacimiento no puede aprender a ver la luz ni los colores por el hecho de que se los expliquen. Solo puede comprender la naturaleza quien posea el órgano de la naturaleza [*Naturorgan*], el sentido de la naturaleza [*Natursinn*].⁴⁹² Se trata de un “nuevo tipo de percepciones” [*eine neue Art von Wahrnehmungen*].⁴⁹³ Novalis compara al hombre que carece de este sentido con un ciego de nacimiento al que le quisieran enseñar a ver. El sentido de la naturaleza es un don, algo que se posee pero que no se adquiere, al igual que el don de la poesía, tal como le es dado a Heinrich von Ofterdingen, y no a su padre, el cual, habiendo tenido de joven exactamente el mismo sueño que su hijo, no supo asistir a la revelación de las condiciones para devenir poeta, es decir, no lo comprendió de manera maravillosa, sino como un hecho ordinario, un sueño que podía atribuirse simplemente a la gran cantidad de vino que había bebido en la cena. El padre de Heinrich no había recibido

⁴⁸⁹ Descola, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁹² *Idem.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 220.

la gracia de la “concepción interior”, según uno de los nombres que le da a este sentido el maestro del templo de Sais.⁴⁹⁴

3. La comprensión mística de la naturaleza

Acabamos de ver las distintas clases de hombres que en *Die Lehrlinge zu Sais* establecen alguna relación con la naturaleza. Ahora bien, ésta no aparece en el *Märchen* como algo unívoco, sino que, muy por el contrario, en las conversaciones que mantienen aprendices, viajeros y maestro, despunta el interés esencial que mueve a todos ellos, esto es, el encontrar una definición de la naturaleza: “Ha pasado mucho tiempo antes de que los hombres pensaran en designar con un nombre común los múltiples objetos de sus sentidos y colocarse frente a ellos”.⁴⁹⁵ Este nombre aparece desplegado a lo largo del relato en toda la riqueza de su polisemia.

Un viajero, de los que llegan al pie del templo y se sientan sobre los amplios escalones, explica que es necesario que el hombre dirija su atención entera o su yo hacia todo lo que emprende, de modo que se eleven en él pensamientos o nuevas percepciones que parezcan ser “los dulces movimientos de una cosa que da color o resuena”, y debe sostener su atención en esa suerte de fluido, de medio elástico en el que se siente, al fin, como en casa. El hombre debe llegar a sentir y pensar al mismo tiempo. Son dos percepciones del universo que se benefician mutuamente: “el mundo exterior se vuelve transparente, y el mundo interior complejo y significativo. Y es así como el hombre se encuentra, en un vivo estado interior, entre dos mundos, en la más completa libertad y la más dulce conciencia de la fuerza”.⁴⁹⁶

Este mismo viajero nos brinda la siguiente definición de naturaleza:

Se llama naturaleza al conjunto de lo que nos toca, y así la naturaleza está en una relación [*Beziehung*] inmediata con las partes de nuestro cuerpo que llamamos sentidos. Las desconocidas y misteriosas relaciones [*Beziehungen*] de nuestro cuerpo permiten suponer las correspondencias [*Verhältnisse*] desconocidas y secretas de la naturaleza, de modo que la naturaleza es aquella maravillosa

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 99-100.

comunidad [*Gemeinschaft*] en la cual nos introduce nuestro cuerpo, y que aprendemos a conocer en la medida de su constitución y sus facultades [*las de nuestro cuerpo*].

Se plantea luego la pregunta de si podemos aprender a conocer verdaderamente la naturaleza de las naturalezas a través de esta naturaleza especial.⁴⁹⁷ El sustantivo que utiliza Novalis es siempre el mismo: *die Natur* en singular, o formando sustantivos compuestos, tales como *Natursinn*, *Naturorgan*, etc., términos que en francés –y en castellano– traducimos también mediante dos sustantivos, pero no en un compuesto, sino unidos por la preposición genitiva “de”, más el artículo: “sentido de la naturaleza”, “órgano de la naturaleza”, etc. Pero encontramos también este sustantivo en plural, *die Naturen*, el cual nos señala que hay una clase de naturaleza que es cuantificable.

La “naturaleza especial”, para retomar la definición que nos da el viajero, es “el conjunto de lo que nos toca”, y sus relaciones con los sentidos de nuestro cuerpo, y las correspondencias, misteriosas y desconocidas, que suponemos en ella. La naturaleza en su aspecto más físico es la más propicia para devenir la naturaleza ideal, naturaleza como comunidad de naturalezas en relación inmediata, en comunicación permanente, naturaleza en estado total, absoluto. La “naturaleza de las naturalezas”, en cambio, señala el aspecto parcial, fragmentario, nos recuerda que la comunidad de naturalezas es un compuesto cuyo frágil equilibrio corre por cuenta de la naturaleza especial. A esta naturaleza de las naturalezas le podemos atribuir el significado número 6 de la lista que establecemos a continuación. En ésta hemos distinguido nueve grandes grupos, en un intento por aislar los múltiples significados que el término “naturaleza” reviste en la filosofía novalisiana, según leemos en *Die Lehrlinge zu Sais*:

- 1) La naturaleza como un estado. Dentro de este grupo, podemos incluir la naturaleza entendida como la Edad de Oro perdida que el hombre debe restaurar. En el mismo sentido, la naturaleza sería también la infancia del hombre; de aquí que el niño sea quien está más próximo a ella.
- 2) La naturaleza como fuerza generadora, como el uno todo. En este punto, reencontramos el significado antiguo de *physis*.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 221.

- 3) La naturaleza como espíritu, espíritu [*Geist*] en tanto “*alma [Seele] teórica*”.⁴⁹⁸
- 4) La naturaleza como imagen femenina concebida como virgen y joven novia, en tanto no se desnuda ni se entrega al primero que la acomete. La naturaleza también aparece como la madre de las cosas, como en el *Märchen* de Hyacinth, en la segunda parte del cuento. La naturaleza deificada es representada por una mujer, Isis.
- 5) La naturaleza como lenguaje cifrado, como inscripción de figuras incomprensibles, y, a la vez, como mapa a trazar. La naturaleza habla y es hablada.
- 6) La naturaleza como el carácter propio de un ser o de una cosa.
- 7) La naturaleza como el ser animado y la cosa misma; de aquí que pueda ser plural, como en el ejemplo que hemos dado más arriba y en la siguiente cita: “las miles de naturalezas diversas que estaban reunidas y dispuestas en aquellas salas”.⁴⁹⁹
- 8) La naturaleza como el mundo aparente que entra en contacto con los sentidos del hombre, como universo de percepción inmediata, como aquello que constituye todo lo que es exterior al hombre.
- 9) La naturaleza como el mundo interior del hombre, como la intuición que le permite ver dentro de sí.

4. La Naturaleza y la naturaleza

Nuestra intención no es llevar a cabo un análisis filológico de la traducción de Maeterlinck; lo que queremos es señalar un detalle. Para traducir el término *Natur*, que en alemán se escribe siempre con mayúscula inicial por tratarse de un sustantivo, en este caso femenino, Maeterlinck alterna el uso de la minúscula con el de la mayúscula. De aquí, pues, que nos encontremos en la versión maeterlinckiana con *la Nature* y *la nature*. ¿Es indistinto el uso de una y otra o esta alternancia es significativa para comprender la lectura y la interpretación que el poeta belga realiza de la obra de Novalis? Creemos que sí es significativa, pues en esta alternancia se escurre una vacilación, se vislumbra la búsqueda por captar un concepto, por cernirlo dentro de los cruces que supone toda traducción. En

⁴⁹⁸ Cf. fragmento 296 de "Das Allgemeine Brouillon", *op. cit.*, 527.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 218.

francés, al igual que en español, el uso de la mayúscula para los sustantivos comunes en medio de la oración es un modo de convertirlos en abstractos, de absolutizarlos. Por medio del uso de la “n” y de la “N”, Maeterlinck hace la distinción entre la naturaleza visible, la naturaleza física, y la Naturaleza como una fuerza exterior, aprehendida en la relación mística que el hombre establece con ella, y se correspondería con la “naturaleza especial” a la que se refiere el viajero. Esto nos llama también a la reflexión acerca del hecho de que las primeras traducciones de Novalis al español se hicieron desde la de Maeterlinck, y no directamente del alemán, versiones donde se conserva esta misma interpretación del término “naturaleza” mediante el uso de la minúscula y de la mayúscula iniciales.⁵⁰⁰

Esta naturaleza con mayúscula, según se desprende de la lectura de la introducción de Maeterlinck a su versión de *Die Lehrlinge zu Saïs*, no contiene al hombre. Maeterlinck pareciera no comprender la idea novalisiana de que estamos a la vez fuera y dentro de la naturaleza y confunde autoconciencia y moralización de la naturaleza –romantización, elevación al misterio absoluto – con misticismo, y la búsqueda de conocimiento del hombre dentro de sí y fuera de sí –en la naturaleza– con la fe mística en la existencia de una esfera superior que solo puede alcanzarse mediante un transporte o un total olvido de sí. Novalis no le pide la renuncia de sí al hombre que quiere develar el secreto de la naturaleza, sino todo lo contrario: la inmortalidad. En palabras del iniciado, “si de acuerdo con la inscripción, ningún mortal levanta el velo, debemos entonces intentar volvernos inmortales; aquel que no quiere levantarlo, no es un verdadero aprendiz”.⁵⁰¹

Para Maeterlinck, Novalis es esencialmente un místico. Aquí damos con uno de los puntos esenciales del malentendido simbolista, pues, para Novalis, místico es el poeta en estado bruto, sin cultura, que no reconoce forma ni ley, es decir, el poeta que aún no se ha convertido en filósofo.⁵⁰² El poeta-filósofo es el órgano intelectual de la naturaleza, está enclavado en ella. El misticismo novalisiano es misticismo maravilloso, es el estado en el

⁵⁰⁰ Véase, por ejemplo, la edición de El Ateneo, 1948, Buenos Aires, con una noticia preliminar de Leonardo Estarico.

⁵⁰¹ *Op. cit.*, p. 204.

⁵⁰² Según Lacoue-Labarthe y Nancy, el romanticismo fue transmitido de manera incompleta e indirecta, por la vía de tres tradiciones diferentes, entre las que los autores cuentan, en primer lugar, a la inglesa, en las personas de Coleridge y Joyce, luego a la tradición de Schopenhauer y Nietzsche, y por último, a través de Hegel y Mallarmé, y agregan, entre paréntesis, “o incluso a través de aquello que, en Francia, se ha adornado con el título específicamente romántico de ‘simbolismo’”. En todos estos casos, sostienen ambos autores, cuando no hay ocultamiento deliberado o deformación, se puede decir que lo esencial del romanticismo no ha sido percibido. Lacoue-Labarthe, Philippe, y Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil : 1978, 26-27.

cual la fantasía, que todo lo iguala, encuentra o produce analogías para aprehender lo antiguo conocido y lo futuro desconocido.

Maeterlinck, en cambio, no puede concebir tal comunicación entre lo conocido y lo desconocido, el pasado y el futuro, lo determinado y lo indeterminado. Místico es lo que no se puede alcanzar: “Es admirable ver cómo las vías del alma humana divergen hacia lo inaccesible”.⁵⁰³ Somos esclavos de una verdad oculta que nos hace vivir; pero si una de estas “antenas humanas” apenas la intuye, “tanteando con las manos en las tinieblas”, ya nos vemos liberados.⁵⁰⁴ Una nueva verdad, más alta, viene ahora a ocupar el lugar de ésta. El objetivo de la verdad se desplaza permanentemente, pero no por eso dejamos de desear el conocimiento. La conciencia, al igual que la verdad, tiene grados y va asimilando los progresos de la historia del pensamiento. De aquí que, según Maeterlinck, el alma de un campesino que no ha leído a Platón, a Swedenborg ni a Plotino, no sería hoy la misma que en el pasado si éstos no hubieran existido.

El alma del místico está más próxima del silencio que de la palabra; “los enviados del alma humana” permanecen en silencio en el fondo de nosotros. El silencio reviste una gran importancia en el misticismo maeterlinckiano. La palabra en sí no tiene valor alguno. Está ligada a la expresión de la razón ordinaria; Kant, Spinoza, y Schopenhauer se ocupan de la conciencia habitual, pasional, de las relaciones de primer grado, que no van más allá de lo experimental y cotidiano. A ésta se opone el pensamiento místico, que es una razón fraterna, y acaso se convierta en nuestra razón futura.

En el intento de dar cuenta de su afinidad con Novalis y los pensadores místicos mediante el uso de una terminología proveniente de diversas fuentes, en su mayoría ciertamente de segunda mano, Maeterlinck transfiere la vaguedad de su pensamiento filosófico, propio del simbolismo, al objeto de su interés. “Hay mil misticismos diversos” es una afirmación en la que se renuncia de antemano a relacionar y a sistematizar.⁵⁰⁵ El método, por así decir, hace al objeto. La recurrencia de comparaciones y de metáforas relacionadas con la accesibilidad a la razón extraordinaria crea un campo semántico estructurado sobre el par complementario ver/no ver a partir de los cuales Maeterlinck plantea espacialmente su idea de misticismo. Lo que se ve con la conciencia ordinaria está

⁵⁰³ *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 27-28.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

en el nivel de lo accesible y de lo superficial. Ahora bien, como poseemos “un yo más profundo y más inagotable que el yo de las pasiones o de la razón pura”, somos tanto “seres invisibles”, como “una manada de topos” que se agita en el fondo de sí.⁵⁰⁶ ¿Qué significa esto? La extrema dificultad en percibir la profundidad del yo nos termina convirtiendo a nuestros propios ojos en animales ciegos encerrados en el fondo de nosotros mismos como en una madriguera. Sin embargo, al mismo tiempo, el ver tampoco es garantía de nada, pues somos seres invisibles, espirituales. El llamado de Maeterlinck a la humanidad es a salir del fondo de sí misma, de tender hacia lo inaccesible, de atreverse a asumir lo inexplicable.

En su dolor reconocemos al hombre tanteando dentro de los límites que le impone su ceguera, y que, aun sabiéndose invisible, se recoge en el silencio para buscar salir de sí. No hay conocimiento sin dolor y “lo que se puede aprender sin angustia nos disminuye”.⁵⁰⁷ Maeterlinck afirma que si bien Novalis ha escrito que “El dolor es una vocación divina”, él no lo ha conocido.⁵⁰⁸ Como quiera que sea, tampoco se puede hablar mucho del dolor, porque

lo que hay de exterior en él varía según los días en que vivimos, y lo que tiene de interior no puede pesarse ni decirse. El [dolor] de Novalis, que fue violento al principio, se transformó pronto en una extraña paz entristecida y profunda, y el frío grave y estable de la vida verdadera subió del fondo de su desdicha.⁵⁰⁹

En la semblanza que esboza Maeterlinck, el poeta alemán es presentado como “un místico casi inconsciente que no tiene objetivo. Piensa místicamente, puesto que un pensamiento que se comunica de cierta manera con el infinito es un pensamiento místico”.⁵¹⁰ Dice también que es “un niño maravillado y melodioso que posee el sentido de la unidad”.⁵¹¹ Si el alma de la mayoría de los místicos no se ocupa más que de sí misma, Novalis, en cambio, “trascendentaliza menos su propio yo que el universo”.⁵¹²

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 32, p. 34, y p. 37.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵¹² *Ibid.*, p. 43.

Acaso es aquel que ha penetrado lo más profundamente la naturaleza íntima y mística y la unidad secreta del universo. [...] Tantea sin cesar en las extremidades de este mundo, allí donde el sol no brilla sino raramente y, por todas partes, sospecha y roza extrañas coincidencias y asombrosas analogías, oscuras, temblorosas, fugitivas y escurridizas, que se desvanecen antes de que hayamos comprendido. Pero ha vislumbrado cierta cantidad de cosas que nunca habríamos sospechado si no hubiera ido más lejos.⁵¹³

5. *Les Aveugles*

Nuestra hipótesis es que la transposición que Maeterlinck realiza de *Die Lehrlinge zu Saïs* de Novalis no es tanto la traducción misma cuanto la obra de teatro que escribe en 1890, el mismo año en que descubre a Novalis, *Les Aveugles*, que podemos leer como la versión desencantada del *Märchen*.⁵¹⁴ Allí, Maeterlinck dramatiza la condición de aquella figura a la que Novalis recurre en *Die Lehrlinge zu Saïs* como término de comparación con el hombre que carece del sentido interior de la naturaleza. En 1895, Maeterlinck retoma la figura del ciego de nacimiento para plantear la siguiente analogía: “Entre un pensamiento místico y un pensamiento ordinario, por elevado que sea, existe la misma diferencia que entre los ojos muertos del ciego y los del niño que mira la montaña o el mar”.⁵¹⁵ La posesión del sentido interior de la naturaleza hace al pensamiento místico como la ceguera al pensamiento común. Los ciegos serían, pues, los hombres comunes, aquellos que como los topos permanecen encerrados en el fondo de sí.

Les Aveugles se desarrolla en una única escena durante la cual todos los personajes permanecen casi inmóviles. Se trata de doce ciegos, seis hombres y seis mujeres, y su guía, un anciano sacerdote, que han salido del hospicio donde viven para dar un paseo, a instancias del guía, que insistió en que aprovecharan uno de los últimos días de sol antes de la llegada del invierno. Sentados sobre troncos, rocas y hojas muertas, en el lúgubre bosque

⁵¹³ *Ibid.*, p. 46.

⁵¹⁴ De acuerdo con Van De Kerckhove, la fuente literaria de *Les Aveugles* es la “Novella CXL” de *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti (c. 1332-1400), traducida por Thomas Roscoe en su antología *The Italian Novelists*. De allí Maeterlinck habría tomado el motivo de la ceguera recurriendo a la forma arcaica del coro. Véase *Maurice Maeterlinck. Carnets...*, op. cit., p. 118. “Tal vez una especie de coro de mendigos ciegos – Ver una reunión y un diálogo de ciegos en *Italien Novelists*, p. 98.”, apunte del 4 de octubre de 1898, *ibid.*, p. 975. La segunda mención sobre *Les Aveugles* es la siguiente, del 22 de enero de 1890: “El drama, con una especie de coro de ciegos habría un hospicio de ciegos en el vecindario”, *ibid.*, p. 1095.

⁵¹⁵ *Op. cit.*, p. 39.

de una isla, intercambian lacónicas preguntas y respuestas. Creen que el sacerdote se ha ido al hospicio y que pronto volverá. No saben dónde están, no reconocen el entorno, a pesar de haber vivido allí durante años, son incapaces de afirmar cómo llegaron hasta aquel sitio y hace cuánto tiempo, pero comienzan a impacientarse pues consideran que el anciano ya tendría que estar de vuelta. Ahora bien, el anciano está sentado entre ellos, muerto. Murió sin decir nada, pero no lo saben sino hasta el momento en que un perro del hospicio se acerca y con sus ladridos les hace advertir la terrible evidencia. La constatación de la muerte del sacerdote, sin embargo, no pareciera significar una gran revelación. El tono de la conversación no cambia, apenas si se vuelve un poco más desesperado. La impaciencia provocada por la presunta ausencia del guía incluso se aplaca y cede su lugar a una pálida resignación ante lo ineluctable de la muerte.

Si para Novalis, “es la exploración de la vida interior la que permitirá descender a las fuentes de la vida”, para Maeterlinck esta vía de acceso al conocimiento le está vedada al hombre que, a fuerza de no ver, se encuentra escindido no sólo de su propia interioridad sino también de su exterioridad.⁵¹⁶ El hombre ha perdido los órganos con los que la naturaleza lo ha dotado para moverse dentro de las tinieblas del extrañamiento de sí y de la separación de todas las cosas, y se ha vuelto incapaz de intuir, de tantear en la oscuridad, de procurarse un guía que lo conduzca a una esfera superior de percepción donde su alma pueda confrontarse con su propio reflejo.⁵¹⁷

El guía –el maestro– ha muerto, y los ciegos quedan librados a sí mismos sin que se les haya abierto ojos en la oscuridad, contrariamente a lo que ocurre en los himnos de Novalis donde la noche, a modo de estrellas, abre en el hombre ojos infinitos que lo guían en la fraterna expedición hacia un mundo amado con el fin de sustraerlo del elemento hostil en el que flota. Rodeados de una naturaleza inhóspita y amenazante, no consiguen siquiera saber si es de día o de noche, si están al borde del mar o en un bosque alejado de la costa; el suelo, sembrado de piedras, es una trampa para sus pies vacilantes. Las tinieblas de estos ciegos no son como la noche de los himnos, que trae alivio y reconforta “a los que aman, a

⁵¹⁶ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris, 2004, p. 275.

⁵¹⁷ Cf. fragmento 73 de “Das allgemeine Brouillon”: “La naturaleza se volverá moral: somos los maestros que la instruyen, sus tangentes morales, sus estímulos morales [...]”, *op. cit.*, 485.

los afligidos”.⁵¹⁸ Los ciegos de Maeterlinck, abandonados a su suerte, no pueden captar las señales más elementales que la naturaleza brinda a su percepción.

Los ciegos no perdieron los sentidos por haberse atrevido a desafiar las predicciones del oráculo según el cual quien levantara el velo de la imagen de la verdad, habría de morir, como el joven del poema de Schiller, “Das verschleierte Bild zu Sais”. Son ciegos de nacimiento que jamás desearon salir a conocer el mundo y que ignoran cómo manejarse dentro del extraño medio natural. Lejos de la osadía de perder la vida por conocer la verdad, más lejos aún de desplazar los límites de la naturaleza aparente para develar el secreto de la naturaleza profunda, los ciegos permanecen en la espera de que alguien venga a buscarlos y los lleve de regreso, por un sendero ya marcado, al oscuro hospicio, de donde, creen algunos, jamás tendrían que haber salido.

Sin embargo, están encerrados a cielo abierto, en un sitio donde las voces resuenan como en una gruta, y anhelan la protección del espacio cerrado del hospicio, donde se sienten seguros, pero no saben cómo regresar a él. Las nociones de interioridad y de exterioridad están desdibujadas. La hostilidad que sobre ellos ejerce su propia incapacidad de ver, de reconocer sonidos, de recordar y de comprender, es la misma hostilidad de la naturaleza que los rechaza, los repele, a la vez que los mantiene sentados, inmóviles, sobre troncos, rocas y hojas muertas.

El encierro a cielo abierto en el bosque de *Les Aveugles* está más próximo a la prisión del aforismo número 84 de *Der Wanderer und sein Schatten* de Nietzsche, compuesto en 1878, donde el carcelero ha muerto y los prisioneros quedan librados a su suerte, que al medio fluido y benévolo de la naturaleza generadora de todas las cosas, cuyo secreto se reserva la diosa Isis en el templo de Sais. Los árboles que cubren a los ciegos “con sus sombras fieles” son “funerarios”: tejos, sauces llorones y cipreses; cerca de allí florecen también los asfódelos, “la flor de los muertos”.⁵¹⁹ El asfódelo es la flor que se encuentra en las praderas del Hades y en “Ulalume”, el poema de Poe.⁵²⁰ Aquí, pues, trae consigo este funesto pasado en la evocación de los infiernos, y revela, en filigrana, la

⁵¹⁸ Novalis, *op. cit.*, *Band 1*, p. 177.

⁵¹⁹ Maeterlinck, *Les Aveugles*, en *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Édition présentée par Paul Gorceix, Éditions Complexe, Bruxelles, 1997, p. 766.

⁵²⁰ Cf. *Odisea*, 11, 539 y 573.

lectura de uno de los autores más importantes para Maeterlinck en el primer periodo de su obra.

Los ciegos tampoco atinan a protegerse unos a otros, a darse calor mediante el contacto físico, a reconfortarse tomándose de las manos. Desvinculados de su propia memoria perceptiva, de su experiencia, la posibilidad de unirse ni siquiera se les presenta. Son ciegos de nacimiento sin pericia de su propia ceguera. El hijo de la ciega loca es el único que ve, pero es tan pequeño que no puede indicarles el camino de regreso: es un bebé de pecho, al que su madre amamanta. Estos hombres y mujeres están muy lejos del fresco bosque en el medio del cual se alza el templo de Sais; su inmovilidad contrasta con el movimiento permanente de los viajeros y de los aprendices que trazan su propio camino hacia el conocimiento de la naturaleza; su maestro es un viejo sacerdote ya helado por la muerte, y sus palabras son como ojos que se abren al vacío de la nada. Todos hablan, y apenas si alguno responde. Tiemblan al sentir la cercanía de la muerte, pero no alcanzan a formular la horrible constatación de que no necesitan esperar a la muerte, porque ya están muertos en vida. Apenas uno de ellos alcanza a musitar: “Hay que pensar en vivir”.⁵²¹

La transfiguración novalisiana de la vida en la muerte no habrá de producirse en este bosque que ya ha nacido muerto. La sinestesia, correspondencia de los sentidos, que hasta el simbolismo siguió produciendo la ilusión de cierta continuidad entre el hombre, la naturaleza y las cosas, aquí se ha roto. Los ciegos intentan débilmente hacerla funcionar, para reponer con los demás sentidos el de la vista, pero fracasan. No pueden descifrar el lenguaje de la naturaleza; tal vez ni siquiera sospechan que exista lenguaje alguno. La naturaleza se les presenta fragmentariamente y ellos no consiguen reunir los pedazos sueltos.

Romantizar la naturaleza es para Novalis fabularla, dotarla de lenguaje, de modo que todos los seres hablen la misma lengua y se comuniquen en un flujo constante. Se trata de una restitución de la Edad de Oro, momento primigenio de la historia de la humanidad en el cual reinaba la poesía sobre la unidad. Es el poeta quien obrará semejante prodigio. Hasta tanto se produzca su advenimiento, el *Märchen* hace las veces de mundo maravilloso, de libro de sabiduría, y de guía para romantizar. El *Märchen* transcurre en el tiempo remoto

⁵²¹Maeterlinck, *Les Aveugles*, op. cit., p. 748.

e indefinido de “Había una vez” y en el presente determinado en el que se narran y se actualizan los relatos.⁵²²

Una de las condiciones esenciales para que pueda darse lo que podríamos llamar el estado de *Märchen* es ese sentimiento que lleva a los hombres a unirse entre sí: la sociabilidad. Si bien es cierto que para Novalis la fe mística es la del solitario y, como ya hemos dicho, cada hombre debe surcar su propio camino hacia el conocimiento de la verdad, existe esta instancia de relación entre los hombres en la que se transmiten enseñanzas fundamentales para el discípulo de la naturaleza y futuro poeta. Privilegiada sobre todo por Friedrich Schlegel, la *Geselligkeit* no ocupa un lugar menos importante en la filosofía novalisiana. El poeta, que tiene a cargo la romantización del mundo, es básicamente un hombre que habla a otros. La toma de la palabra por parte de los aprendices del templo de Sais, del maestro y de los viajeros es lo que permite el intercambio de experiencias, vías de acceso al conocimiento.

Cuando Maeterlinck llama al místico “ser fraterno condenado al silencio”, convencido de que el yo profundo sólo puede despuntar allí donde no hay palabras, priva al poeta de su don principal.⁵²³ Las tinieblas que envuelven a los ciegos son el correlato del silencio en el que el mundo se ha sumergido y desliga al hombre de su misión de hacer hablar a la naturaleza. Si el mundo ordinario ya no puede poetizarse y el místico queda sumido en el silencio, como único modo de preservar su interioridad y de agudizar su yo profundo, la naturaleza acabará por convertirse en una lejanía que se contempla, en un medio dentro del cual paulatinamente todos los seres, animados e inanimados, se cosifican. Un mero paisaje liso, sin perspectiva que albergue la mirada humana, como un cartón pintado de panorama, o un decorado escénico. Así, en sus esbozos sobre el teatro, que plasmará en “Menus Propos: le théâtre” y “Un Théâtre d’Androïdes”, Maeterlinck indaga sobre la potencia dramática del silencio y la objetivación de la figura humana y del sujeto dramático, como íntimamente ligados al problema de la representación de lo natural –lo accidental– como inverosímil y contrario al aspecto onírico que constituye la esencia del teatro:

⁵²² Véase, para ampliar este aspecto, la Tesis de Licenciatura en Filosofía de Lucas Bidon-Chanal, Director: Ricardo Ibarlucía, UBA, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Filosofía, 2007. Título: “Las metamorfosis del tiempo y la narración en el relato de ficción contemporáneo”.

⁵²³ Novalis, *op. cit.*, p. 38.

Dos cosas que no se pueden obtener sin los autómatas: la inmovilidad y el silencio—
De allí lo sobrenatural está siempre excluido, mientras que en la vida no hay un
minuto que transcurra naturalmente

—
sobre todo la falta de síntesis.

—
La única manera también de reunir más arte absoluto en los grupos, decorados,
etc.⁵²⁴

En *Les Aveugles*, según Peter Szondi, el lenguaje

se emancipa en la medida en que se desvanece la vinculación dramática que hubiera debido unirlo a una perspectiva específica: deja de ser la expresión de un individuo pendiente de una respuesta, para reproducir el estado de ánimo de todos. La distribución en ‘réplicas’ no responde a la ejecución de un diálogo, como ocurre en el drama auténtico; se limita a reflejar los nerviosos destellos de la incertidumbre. Puede leerse o escucharse prescindiendo de quien hable: lo esencial es el carácter intermitente que presenta, no la referencia que acuse respecto al yo actual. Con lo cual no deja de patentizar que las *dramatis personae*, lejos de ser los generadores y, por lo tanto, el sujeto de la acción, no son sino su objeto. El tema del irremisible abandono del hombre a su suerte, exclusivo en la obra primera de Maeterlinck, reclamaba su oportuna expresión formal.⁵²⁵

Maeterlinck dio a esta nueva expresión formal el nombre de drama estático. La ambición pictórica del drama estático, que manifiesta lo que Ana González Salvador denomina “deseo de pintura” de Maeterlinck, es el reverso del *tableau vivant*.⁵²⁶ Si éste responde al deseo de dar vida a la imagen fija de un cuadro, el hallazgo formal de Maeterlinck se propone congelar el movimiento para hacer transcurrir la acción en otra esfera dramática:

¿Por qué la pantomima es menos desagradable que el *tableau vivant*?
Probablemente a causa del pequeño número de tipos sintéticos, siempre los mismos,
que implementa
[...]

⁵²⁴ Maurice Maeterlinck, *Carnets...*, op. cit., p. 1107. Nota tomada el 31 de enero de 1890.

⁵²⁵ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Traducción de Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994, p. 63.

⁵²⁶ Ana González Salvador, “Du *Massacre à L’Anneau*: encore *Onirologie*”, *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, sous la direction de Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. Éditions, Éditions Labor, 2002. Para un análisis de la relación entre Maeterlinck y la pintura, véase el artículo de Denis Laoureux, “Maurice Maeterlinck et les arts plastiques: filiations et concomitances”, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 17-18.

Autómata y androide no en el sentido estricto de la palabra sino cualquiera que sea su modo de acción

[...]

En suma el teatro de hoy es una cosa absolutamente contraria al arte, porque es la producción de lo artificial por medio de la naturaleza misma, es decir lo inverso de lo que debería ser, como lo sería una estatua de carne o de grasa – un paisaje donde los árboles tuvieran hojas verdaderas, y los techos de las cabañas fueran de paja verdadera –

–

de ahí el desagrado que todo artista experimenta instintivamente cuando se levanta el telón como de una cosa contra natura.

–

Los actores no han experimentado lo que toda cosa debe experimentar en arte para existir: la interpretación esencial – ellos no difieren en absoluto de lo que encontramos en la calle y que necesita ser explicado por el artista para que nos diga algo

–

Luego, la división del actor, la diferencia entre el hombre interior y lo que profesa o representa, dualidad, duplicidad, mientras que una figura de cera es absoluta, abocada toda a lo suyo y que no ha sido creada más que para esto –

es justamente, porque no tienen destino, no tienen muerte, que con un movimiento reflejo, contradictorio, aunque profundamente instintivo e informulado, nos hacen pensar en el espanto –

–

son en realidad muertos que nos hablan, en consecuencia, voces augustas que nos enseñan a percibir la acción de la muerte en nosotros mientras hablamos⁵²⁷

Es la acción permanente de la muerte que se alimenta subrepticamente de los vivos. Como el artista del artificio mimético: “Ya no vivimos más que de artificios, como una carne corrompida no vive sino bajo los gusanos que parecen animarla”.⁵²⁸ Esta analogía reviste el arte mimético de un carácter completamente mortífero. El drama estático es un teatro de acción, pero de una acción que no presenta lo accidental, sino lo esencial: un sujeto que no es doble (apariencia/interioridad) y que, por lo tanto, no puede eludir, bajo la forma de ninguna exterioridad o representación, lo ineluctable del destino. Así, cada uno de sus gestos cotidianos, por insignificantes que sean, son hablados por la muerte. El actor del drama estático debe ser todo lo parecido posible a una figura de cera, “absoluta”, que no da margen para la duplicidad apariencia/interioridad.

⁵²⁷ Maurice Maeterlinck, *Carnets...*, op. cit., pp. 1112-1113. Apuntes que ocupan en la agenda las fechas del 4, 5 y 6 de febrero de 1890, pero que fueron tomados evidentemente el mismo día.

⁵²⁸ Maurice Maeterlinck, *Carnets...*, op. cit., p. 1111. Apunte del 3 de febrero de 1890.

Coincidimos aquí con Jorge Dubatti cuando alza una objeción al citado comentario de Szondi, afirmando que

la situación dramática posee acción, sólo que desplazada centralmente a un nivel interior (espiritual, emocional, sentimental, intuitivo o racional, de conocimiento) cuya intensidad no se refleja mecánicamente en los despliegues físicos o lingüísticos de los personajes.⁵²⁹

Hacia el mismo sentido se dirige el comentario de Strohmann, cuando dice que el teatro estático, cuya noción, a pesar de ser utilizada por el propio Maeterlinck, puede prestar a confusión porque

no designa en absoluto un teatro sin acción, sino un teatro cuya acción se desarrolla en el interior de los personajes y, por lo tanto, permanece invisible. Como el mundo en que vive el hombre moderno es un mundo esencialmente interior, psicológico, el teatro debe representarse el mundo interior del hombre.⁵³⁰

Debemos observar, sin embargo, que no nos deja de resultar curiosa esta apreciación de Strohmann –realizada por lo demás en uno de los pocos artículos que logran vincular sólidamente la obra de Maeterlinck con la de los poetas del *Junges Wien*– por estar dirigida al autor mismo de la expresión “teatro estático”, y no a un crítico sobre la obra de Maeterlinck, mucho menos cuando su significado ha tenido una pregnancia extraordinaria en el desarrollo del teatro del siglo veinte.

Es en *Le Trésor des humbles* donde Maeterlinck acuña la expresión “*théâtre statique*”. Este conjunto de ensayos, publicado en 1896, es acaso, entre la abundante obra de reflexión de su autor, el más conceptual. Su sistema filosófico se inscribe marcadamente dentro del analogismo. En este ensayo, Maeterlinck vierte su experiencia de lector de Carlyle, Ruysbroeck, Novalis, Emerson y Plotino, y desarrolla el fundamento estético y moral de su reciente dramaturgia. Es interesante en este volumen el doble lugar de enunciación que adopta el autor: es tanto dramaturgo como espectador, escritor como

⁵²⁹ Jorge Dubatti, “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de *El pájaro azul*), *La Revista del CCC* [en línea], Enero/Agosto 2009, Edición N°5/6. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/>

⁵³⁰ Dirck Strohmann, “Maurice Maeterlinck et le mouvement *Junges Wien*”, *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 343.

lector. En el noveno ensayo, “Lo trágico cotidiano”, Maeterlinck alza una fuerte crítica al teatro contemporáneo, al de las “grandes aventuras”, completamente irreales. Lo verdaderamente trágico de la vida, normal, profundo, y general, comienza cuando terminan las aventuras y adviene el silencio, cuando *no pasa nada*. No consiste en la lucha de un ser contra otro ser, de un deseo contra otro. Lo trágico cotidiano es lo trágico esencial, fácil de sentir, pero difícil de mostrar. Es decir que el problema que plantea es el de su representación:

Se trataría más bien de dar a ver la existencia de un alma en sí misma, en el medio de una inmensidad que no está jamás inactiva. Se trataría más bien de dar a oír, por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino.⁵³¹

Respecto del drama shakespeariano, el punto esencial consiste en hallar una inversión de los roles: alejar a los actores y acercar a nosotros “el destino o la fatalidad que se percibe interiormente sin que podamos decir en qué signos los reconocemos”.⁵³² El problema reside entonces en cómo mostrar aquello que se manifiesta con una apariencia que no percibimos con claridad, y en cómo captar “el sentido de la vida”: ¿en el silencio o en el tumulto?⁵³³

¿No es acaso cuando un hombre cree estar protegido de la muerte exterior que la extraña y silenciosa tragedia del ser y de la inmensidad abre de verdad las puertas de su teatro?”⁵³⁴ El teatro del mundo es trastocado por Maeterlinck en teatro del ser, que la escena contemporánea es incapaz de representar. El arte dramático atrasa tanto como la escultura. Es anacrónico. La pintura y la música, cuando son buenas, han sabido, en cambio, reconocer y reproducir “los rasgos más ocultos” de la vida actual. Observaron que lo que se perdió en “superficie decorativa” se ganó en profundidad.⁵³⁵ Del teatro Maeterlinck espera “ver algo más de la vida ligado a sus fuentes y a sus misterios por medio de lazos que no tengo la ocasión ni la fuerza de percibir a diario”, vislumbrar por un

⁵³¹ Maurice Maeterlinck, “Le tragique quotidien”, *Le Trésor des humbles*, en *La Belgique fin de siècle*, op. cit., p. 894.

⁵³² *Idem*.

⁵³³ *Ibid.*, p. 895.

⁵³⁴ *Idem*.

⁵³⁵ *Idem*.

momento “la belleza, la grandeza, y la gravedad de mi humilde existencia cotidiana”.⁵³⁶ El drama debe entonces ir más allá de la percepción domesticada; para ello, es necesario que lo cotidiano se manifieste como el revés de lo común: cotidiano es el encuentro silencioso del ser con su propia muerte, no como “un momento excepcional y violento de la existencia”, sino “la existencia misma”, que sólo puede darse en la quietud.⁵³⁷ Quien actúa no tiene tiempo para vivir.⁵³⁸ ¿Pero cómo volver visible una vida inmóvil? A esta objeción, Maeterlinck responde: “No sé si es verdad que un teatro estático sea imposible”.⁵³⁹ Pero no es menos cierto, observemos, que la noción de teatro estático sólo puede surgir en el seno de una litote, concebida con lo negativo y lo afirmativo de ésta. Las Coéforas, “tragedias inmóviles”, continúa Maeterlinck, ¿son “otra cosa que la vida más o menos inmóvil”?⁵⁴⁰

Es el poeta quien tiene la capacidad de dar a ver la vida en la inmovilidad de lo trágico cotidiano, como el químico que transforma la materia, cristalizándola, para dar a ver lo ínfimo e invisible al ojo común. La psicología del personaje trágico es un frasco de vidrio con agua clara. Da la ilusión de transparencia, pero esta transparencia no es más que una interioridad no revelada, no percibida por los sentidos comunes. Cuando el poeta le agrega “las gotas reveladoras de su genio”, su “no sé qué” secreto, un mundo de cristales sube hasta la superficie”, donde nuestros ojos incompletos no habían visto nada.⁵⁴¹ ¿Y qué deviene la palabra en un teatro de lo invisible y del silencio? La palabra no puede limitarse a acompañar los actos: “debe haber otra cosa que el diálogo necesario. Sólo las palabras que parecen primero inútiles cuentan en una obra. En ellas se encuentra su alma. Al lado del diálogo indispensable, hay casi siempre otro diálogo que parece superfluo”.⁵⁴² Éste es el único que escucha al alma en profundidad. Las condiciones de “este diálogo inútil” son las que determinan el alcance inefable de la obra. La belleza misteriosa de las tragedias radica “en las palabras que se dicen al lado de la verdad estricta y aparente”.⁵⁴³

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 896.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 898.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 896.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 897.

⁵⁴⁰ *Idem.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 898.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 899.

⁵⁴³ *Idem.* Como en un silencioso diálogo paralelo maeterlinckiano, resuenan en nosotros las palabras de Breton del primer manifiesto surrealista (1924): “El surrealismo poético, al que dedico este estudio, se ha aplicado hasta aquí a restablecer en su verdad absoluta el diálogo, liberando a los dos interlocutores de las obligaciones de la cortesía. Cada uno prosigue simplemente su soliloquio, sin buscar obtener de él ningún placer dialéctico particular e imponiéndose en nada a su vecino. Las palabras pronunciadas no tienen, como

El drama inmóvil se sostiene en la esencia de esta inaudible palabra paralela al igual que el poema, que

se acerca a la belleza y a una verdad superior en la medida en que elimina las palabras que explican los actos para remplazar con palabras que explican no lo que se llama 'estado anímico', sino no sé qué esfuerzos inalcanzables e incesantes de las almas hacia su belleza y hacia su verdad. Es en esta medida también como se aproxima a la vida verdadera.⁵⁴⁴

La lectura y reescritura que Maeterlinck efectúa de *Die Lehrlinge zu Saïs* da cuenta del cambio de paradigma estético de la naturaleza en el transcurso del siglo diecinueve, es

en lo ordinario, el objetivo de desarrollar una tesis, por ínfima que sea ésta, sino que son lo más desafectadas posible. En cuanto a la respuesta que solicitan, ésta es, en principio, totalmente indiferente al amor propio del que ha hablado. Las palabras, las imágenes, no se ofrecen sino como trampolines a la mente de quien escucha". André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio, Gallimard, 1985, p. 47. Breton sostiene, además, que en toda conversación se producen desórdenes como el de la ecolalia, del que proporciona un ejemplo: "—¿Qué edad tiene usted? —Usted.", cuyo claro antecedente en el teatro está en la obra de Maeterlinck. Apenas un año antes de la publicación del manifiesto, en 1923, Antonin Artaud escribió un prefacio a las *Douze chansons* de Maeterlinck, donde observa que el modo en que el poeta une, con misteriosas analogías, una sensación y un objeto, evitando la metáfora, "se encuentra en el fondo del principio de la poesía archi-actual". "Le nom de Maurice Maeterlinck évoque avant tout une atmosphère", *La Belgique fin de siècle*, op. cit., p. 940. En el número 3 de *La Révolution Surréaliste*, Première Année, 15 avril 1925, se da la siguiente publicidad: "Acaba de salir *Anthologie de la Nouvelle Poésie Française*. Este libro le hará comprender la poesía moderna". Establecida por Philippe Soupault, y editada por Simon Kra, esta antología ofrece cinco piezas de *Serres chaudes*: "Serre chaude", "Attente", "Cloches de verre", "Regards", "Chanson". En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, de André Breton y Paul Éluard, Maeterlinck es uno de los poetas más citados, después de Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Mallarmé y Lautréamont. En las entradas "Agua": "cierra bien los ojos a los bosques de péndulos azules y de albúminas violetas, quedando sordo a las sugerencias del agua tibia", verso de "Campana de buzo" (p. 10); en "Mano": "Esas manos parecidas a un convento sin jardín", verso de "Caricias" (p. 16); la entrada "Virgen" le pertenece por completo: "... encontraba a una virgen en sudor al fondo de una gruta" (p. 29), verso también de "Caricias"; en "Lámpara", entrada del "Supplément" del diccionario: "Las tres hermanas ciegas — Tienen sus lámparas de oro" (p. 74), tercer y cuarto versos de la primera estrofa de la Canción V. En el Maeterlinck místico, germánico, y nobelizado, que supera la esfera física para vislumbrar los objetos del topos uranos, que mayormente refleja la crítica, sobre todo la de Paul Gorceix, no puede reconocerse al poeta que tanto atrajo e influenció a los surrealistas. Artaud captó muy bien la "nordización" maeterlinckiana —"Que Maeterlinck tenga un alma nórdica, es un hecho, y nada más"—, y aunque no podemos afirmar fehacientemente que sea un pronóstico del destino crítico de Maeterlinck, sí lo intuyó: en su prefacio, al sostener que Maeterlinck ha pagado el precio de "doce siglos de poesía francesa", lo coloca en otra tradición que la germánica, lo cual en rigor lingüístico, es un gesto de estricta restitución y genuina apropiación. En *El campesino de París* (1926), de Louis Aragon, la imaginación le habla a la filatelia: "Oh filatelia, filatelia: eres una diosa muy extraña, un hada un poco loca, y eres tú quien toma de la mano al niño que sale del bosque encantado donde finalmente se han dormido lado a lado Pulgarcito, el Pájaro azul, Caperucita roja y el Lobo, eres tú quien ilustra entonces a Jules Verne y quien transporta más allá de los mares con tus mariposas de color los corazones menos preparados para el viaje", *Le paysan de Paris*, Paris, Folio, Gallimard, 1993, pp. 89-90. Retomar el interés de los surrealistas por la obra de Maeterlinck podría liberarla definitivamente de la carcaza crítica en la que hasta nuestros días permanece encerrada. Esperamos haber hecho cuanto menos una contribución en este sentido.

⁵⁴⁴ Maurice Maeterlinck, "Le tragique quotidien", *Le Trésor des humbles*, en *La Belgique fin de siècle*, op. cit., p. 899.

decir, aquel que lo separa del primer romanticismo alemán. “Naturaleza” y, por lo tanto, el ideal poético de la naturaleza tienen significados distintos en 1800 y en 1900, sostiene Riedel. Uno de los síntomas de esta transformación es el uso del término “vida” por el de “naturaleza”; una de las causas de este remplazo es la biología como nueva episteme de la naturaleza.⁵⁴⁵ El uso de “vida” por “naturaleza” es patente tanto en los escritos de Wilde como en los de Hofmannsthal. De acuerdo con Jauss, el primer giro puede situarse hacia 1850, en la obra de Charles Baudelaire; el segundo giro, más atenuado, pues continúa una línea ya señalada por el anterior, es producido por el naturalismo. En el caso de Baudelaire, explica Jauss, la naturaleza está desencantada, porque ya no se la considera fuente de creación –*natura naturans*– que el artista debe emular sino mera fuerza reproductora.⁵⁴⁶

La mirada mecanicista de la naturaleza transforma la relación solidaria y amistosa que el artista romántico aspiraba a mantener con ella. La mutua colaboración entre ambos creadores se disolvió en la indiferencia. Si la naturaleza no necesita del hombre para reproducirse, éste tampoco necesita de ella para crear; una vez separado de ella, apartado de la consonancia romántica entre todas las criaturas y ante la imposibilidad de regresar al paradigma clasicista del siglo dieciocho, por más resabios que aún se arrastren de éste, el artista se vuelca hacia sí mismo para no ver la naturaleza caída, destituida. Si el egocentrismo romántico está anclado en una profunda simpatía con la naturaleza, el antropocentrismo antirromántico y naturalista se empeña en mostrar su aspecto negativo y las luchas del hombre por superar o reprimir las pulsiones con que ésta lo ha dotado.

El simbolismo es, en gran medida, deudor de este sentimiento de la naturaleza, pero ya no presenta al hombre peleando contra ella, ni al artista compitiendo con ella, como hemos visto que era el caso de Huysmans con *À rebours*, sino entregado y vencido, pues el carácter natural del hombre reside en su mortalidad, en su fatal y ciego destino. La maravillosa consonancia entre el yo interior y el exterior se ha roto definitivamente, aun cuando Maeterlinck no parezca dispuesto a rubricar su acta de defunción. La naturaleza, antigua fuente de conocimiento y de consuelo, queda así relegada a la condición de fuerza

⁵⁴⁵ Riedel, *op. cit.*, p. XIII. Explica Riedel que el hecho determinante que se desprende de la biología como ciencia de la vida es que “el fenómeno de la bisexualidad de todos los seres vivos se coloca en el centro del concepto de naturaleza”, fenómeno de fuerte pregnancia sobre todo en la antropología y el psicoanálisis.

⁵⁴⁶ Jauss, *op. cit.*, p. 118.

alienante y amenazadora, de pulsiones eróticas y tanáticas que manejan al hombre si éste no es capaz de imponer la profundidad y el misterio de su interior, es decir, de su alma.

6. El velo de cristal

En la introducción a *Los Discípulos en Sais*, Maeterlinck escribe:

Aquí, nos encontramos sobre las crestas agudas y a menudo peligrosas del cerebro; pero hay retiros llenos de una sombra deliciosa entre las desigualdades de estas crestas que verdecen, donde la atmósfera es de un inalterable cristal.⁵⁴⁷

De modo que, si se sigue el camino trazado por Novalis, el mundo físico y sensible, rodeado de un cristal, puede compararse al interior de un invernadero. Para Maeterlinck, el velo de Isis es de cristal. En los poemas de *Serres chaudes* –cada uno de los cuales, a su vez, es un invernadero, en virtud de la metáfora del “cristal del poema”–⁵⁴⁸ la naturaleza romántica quedó encerrada dentro de una estructura de hierro cubierta por una superficie vidriada, de turbia transparencia, y aparentemente privada de sus secretos prestigios. La poesía de Maeterlinck es arte de invernadero, compuesta en un momento de absoluta profesión de fe esteticista: “¡La orquídea en suma es tan absolutamente preciosa y tan estrictamente necesaria como la papa!”.⁵⁴⁹ A esta pasión por lo bello artificial, Maeterlinck la llamó misticismo. Si el poeta de *Serres chaudes* es místico, su poesía se presentará en estado bruto y se planteará como un medio de acceso a lo incognoscible desde la certeza de que no se puede alcanzar lo que no conocemos. La mirada del poeta rebota de una a otra superficie. No penetra, y busca la salida a tientas, como los ciegos. Pero para Maeterlinck,

⁵⁴⁷ Novalis, *Fragments*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁸ Apunte tomado el 19 de enero de 1887. Véase *Maurice Maeterlinck. Carnets de Travail (1881-1890)*, op. cit., p. 318: “En medio de las estrofas soberbias de Villiers, el horror del hombre aparece en los bruscos fragmentos de una lengua de barro, la única ‘seria’, lanzada sobre el cristal del poema, como vermes en una fuente de plata señorial”. Esta metáfora de la descomposición del poema, producida formalmente por la semejanza fónica entre “vers” [verso] y “ver” [gusano] se encuentra en Baudelaire, donde sustenta una poética de la degradación orgánica en oposición a los materiales inorgánicos e inalterables, a la vez que contiene una crítica del poema en verso en tanto forma corrompida –agusanada– y parasitaria de una estética obsoleta, aquella que tiene por principio exclusivo lo bello eterno.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 343. Nota del 23 de febrero de 1887.

el poeta también es químico: transforma, *crystaliza* lo invisible para hacerlo subir a la superficie de lo perceptible por los sentidos.

Con mucha agudeza, Laurent Jenny ha mostrado la contradicción irresuelta del simbolismo que, como poética de la expresión subjetiva, busca la individualización del artista mediante la creación de formas nuevas, propias, personales, como el verso libre o el monólogo interior y, a la vez, la aspiración al mundo de las ideas no intersubjetivo, sino suprasubjetivo, que amenaza con el vaciamiento de la noción misma de sujeto y de interioridad, dejando al artista librado a la superficie de la forma.⁵⁵⁰ Este mismo problema entre interioridad y exterioridad es el que Nike Wagner observa en la obra simbolista de Hofmannsthal, planteado como profundidad y superficie. “Se debe esconder la profundidad. ¿Dónde? En la superficie.”, escribe Hofmannsthal en *El libro de los amigos*. De acuerdo con la interpretación de Wagner, la profundidad debe ser escondida en tanto es un atributo de los alemanes, que después de Nietzsche cobró visos de caos, oscurantismo y confusión. Por eso para Hofmannsthal la profundidad es “forma no realizada”. Es necesario darle forma a la profundidad para oponer resistencia al abismo. “Para él –afirma Wagner– superficie es forma”. Se refiere a “la forma rígida de los tercetos, del ghazal (forma métrica persa) y de los sonetos”.⁵⁵¹ La paradoja hofmannsthaliana entre profundidad y superficie pone al descubierto la antinomia de una sociedad conceptual que hasta el momento no había presentado fallas. O, al menos, éstas no habían sido señaladas como críticas.

Para presentar nuestro análisis de los poemas de *Serres chaudes*, retomamos la idea de la superficie de la forma como resultado contradictorio de la irresolución simbolista entre la expresión del yo y la expresión de la idea, la representación de la interioridad y la de la exterioridad, atendiendo al caso particular de la obra en verso de Maeterlinck. La contradicción inherente a los desarrollos poéticos del simbolismo en tanto fundamentados en vagos supuestos filosóficos coloca al poeta en la aporía de la superficie de la forma: ni interioridad, ni exterioridad, sino un ir y venir entre la expresión del yo y de la idea, por momentos en virtud de las analogías entre yo, alma e idea, otras entre yo y mundo físico (los otros, el paisaje, la ciudad, la vida cotidiana de los hombres).

⁵⁵⁰ Véase Laurent Jenny, *El fin de la interioridad*, op. cit., pp. 35-36.

⁵⁵¹ Nike Wagner, “Realidad: superficie y abismo”, *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, compilación y prólogo de Nicolás Casullo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, pp. 127-133.

Quisiéramos, sin embargo, manifestar una restricción: ¿por qué la poesía simbolista en general y la de Maeterlinck en particular habría de tener un fundamento filosófico riguroso? ¿No basta con que la poesía sea *poética*? ¿No hay poesía si el poeta escribe “alma” en un sentido *poético* y no en un sentido *filosófico*? A esto apunta Artaud en el prefacio ya citado a las *Douze chansons*: “¿Diremos, como algunos lo repiten, que Maeterlinck filósofo ha hecho obra sobre todo de vulgarizador? No. Maeterlinck ha echado luz sobre muchas tinieblas, pero además las ha *vivificado*”. La filosofía de Maeterlinck “es un templo en acción”, explica Artaud. No constituye un sistema: carece de forma. Tiene, en cambio, “un volumen, una altura, una densidad”. Maeterlinck es un poeta, o más bien un *pensador*.⁵⁵² La oscilación entre la superficie de la forma –en tanto permite contrarrestar el abismo de la profundidad– y la falta de forma es la que advertimos en el pasaje de los poemas en verso rimado y aquéllos en verso libre: los primeros dan cuenta de una apuesta formal por manifestar la interioridad intangible (el alma, los remordimientos, la desazón, el temor al pecado, las tentaciones) dentro de una estructura que la contenga; los segundos, al emanciparse de la medida y de la rima, y explotando lo caótico, muestran la exterioridad, la superficie, cuanto se da a tocar a flor de piel, cuanto se da a ver a flor de ojo.

El 31 de mayo de 1889, Maeterlinck publica en París su primer volumen de poemas en una edición de autor de 155 ejemplares, acompañada de siete ilustraciones de Georges Minne, impresa por Léon Vanier. Como aparece consignado en sus *Carnets* de los años 1886, 1887 y 1888, se trata de un proyecto que ha ido madurando durante sus estadias en París, los intercambios con los poetas belgas y franceses, la amistad con Villiers de l’Isle-Adam, la aproximación a la obra de Mallarmé, y el descubrimiento de Walt Whitman, cuya influencia en la composición de los poemas de verso libre es notoria. *Serres chaudes* es el título que Maeterlinck decide poner a su primer libro de poemas, tras descartar otras posibilidades iniciales: *Tentations*, *Les Symboliques*, *Les Languides*, *Les Occultes*. Su estructura es muy peculiar; pareciera que la vacilación que Maeterlinck manifestaba respecto del título se extendió al ordenamiento y distribución de las treinta y tres piezas. Aparentemente, la disposición de cada poema en la totalidad de la obra no es significativa, el encadenamiento de uno con otro no da como resultado un sintagma de sentido pleno.

⁵⁵² Artaud, *op. cit.*, p. 942.

Acaso la única voluntad compositiva del poeta haya sido la alternancia entre los poemas de verso libre y los de verso regular. El inicio de su composición coincide con las lecturas que hace Maeterlinck a partir de las lecciones de literatura impartidas por Huysmans en *À rebours*: el 2 de junio de 1886, por ejemplo, anota en su agenda que debe pedir *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, y *La Faustin*, de Edmond de Goncourt. El momento de concepción de los poemas se corresponde entonces, desde el punto de vista biográfico, con un periodo de formación literaria durante el cual Maeterlinck privilegia a los autores contemporáneos en lengua francesa, hasta que muy pronto da con los ingleses, ya que apenas una semana más tarde, el 9 de junio, anota “Leer *El Comedor de opio* de Thomas de Quincey”, lectura palpable en “Onirologie”.⁵⁵³ La Biblia latina, muy frecuentada durante estos meses, le habrá inspirado, seguramente, tanto la prosodia del verso rimado y la letanía, como un modo primitivo de descripción del mundo y de los objetos. No es menor el hecho de que la lengua que resuena por debajo de los versos de *Serres chaudes*, en el sentido de extraterritorialidad al que nos referimos antes, sea el latín, abonado también por la lectura de Prudencio.

El descubrimiento de la posibilidad de operar sobre una lengua poética que parecía prestada por Francia suscitaba entre los jóvenes poetas belgas un entusiasmo similar al que habían experimentado, cien años atrás, los románticos alemanes e ingleses. El simbolismo belga representó el momento del despertar de una doble consciencia: por un lado, la de pertenecer a una literatura de características específicas; por el otro, la de integrar una nación donde la disparidad social se había acentuado con las políticas de expansión imperialista. En los inicios, sin embargo, existía una ambición exclusivamente poética. En 1887, Émile Verhaeren –otro de los grandes nombres del simbolismo belga, junto con Georges Rodenbach, Albert Mockel y Charles Van Lerberghe– precisó la evolución que había conducido al simbolismo desde el naturalismo:

Arte de pensamiento, de reflexión, de combinación, de voluntad, pues. Nada para la improvisación, para esa especie de estro literario que arrastraba la pluma a través de temas enormes e inextricables. Cada palabra, cada vocablo sopesado, escrutado, querido. Y para llegar al objetivo: considerar la frase como una cosa viva por sí misma, independiente, que existe por sus palabras, movida por su sutil, sabia y sensible posición, de pie, y acostada, caminando, y llevada, deslumbrante, y oscura, nerviosa, y blanda, rodante, y estancada: organismo, creación, cuerpo y alma

⁵⁵³ Maeterlinck, *Carnets...*, op. cit., p. 257.

extraídos de sí y tan perfectamente creados, ciertamente más inmortales que su creador.⁵⁵⁴

En las palabras que Verhaeren dedicó al pintor Fernand Khnopff resuena sin duda un eco de la célebre definición que Paul Bourget dio de la poesía de Baudelaire en “Teoría de la decadencia” (1881), y que recordamos a continuación:

Un estilo de decadencia es aquel en que la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, en que la página se descompone para dejar lugar a la independencia de la frase, y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra”.⁵⁵⁵

Precisamente, la analogía naturalista del cuerpo textual como organismo en desagregación ofrece una clave para observar el modo de composición/descomposición de los poemas de *Invernaderos*. Maeterlinck trabaja la lengua en todos los niveles de su materialidad, explotando al máximo su potencia sonora y rítmica, y la eficacia de determinados sintagmas. Ahora bien, la descomposición que lleva a cabo sobre los diferentes niveles de la lengua acaba por articular, en una unidad de sentido, las partes aparentemente desmembradas de los poemas. Y esta unidad de sentido que avala la recomposición del cuerpo fragmentado de cada uno y de todos los poemas se sustenta en la plena conciencia que tiene Maeterlinck de la capacidad fonéticamente expresiva del lenguaje.

No hay voluntad mimética. Hay balbuceo, sílabas, palabras, versos, estrofas que se repiten y se retoman entre sí, asumiendo y a la vez actualizando los límites del lenguaje poético, como en la ecolalia del diálogo corriente. El develamiento no consiste aquí en penetrar el secreto de la naturaleza, sino el de la ilusión de referencialidad que conduce al lector por un falso camino, donde todo lo nombrado resulta ser un *trompe-l'oeil* o un decorado. La repetición de fonemas, sílabas, palabras, versos, títulos, hace que la lengua remita a sí misma exhibiendo riqueza en la deliberada escasez de sus recursos, y muestra la estrecha solidaridad que existe entre las partes alguna vez fragmentadas, ya no descompuestas, sino recompuestas. En el poema que abre y da título al volumen leemos: “¡Oh, nada está en su lugar!”, lamento seguido de enumeraciones que ya señalan el

⁵⁵⁴ Émile Verhaeren, “Un peintre symboliste”, *L'Art moderne*, 24 avril 1887. Disponible en línea : <http://users.skynet.be/litterature/symbolisme/verhaeren.htm>.

⁵⁵⁵ Paul Bourget, *Baudelaire y otros estudios críticos*, op.cit., pp. 91-92.

desorden, ya establecen alguna coordinación entre las partes separadas. Acaso estos poemas, en su relación con los rimados, son nexos, no sólo de una pieza a otra, sino también con el mundo, que permiten restituir una sintaxis poética. Aquí aparece la traza whitmaniana que Maeterlinck traduciría poco después –y tras haber leído a Novalis– en términos de “don de simpatía” y de actitud “mística”.

Fabrice Van De Kerckhove establece a partir del análisis de los apuntes de trabajo de Maeterlinck, cuya transcripción y anotación estuvo a su cargo, la relación entre los poemas regulares de *Serres chaudes* y los experimentos narrativos de “Sous verre”, “Ægri somnia”, suerte de continuación del primer relato, y “Visions typhoïdes”. Maeterlinck reescribe en las *nouvelles* versos e imágenes de los poemas compuestos en la primavera de 1886, para después recuperarlos en otros poemas.⁵⁵⁶

El invernadero de “Sous verre” es invadido por una vegetación inquietante, cuya proliferación misma traiciona una degenerescencia y un estancamiento mortíferos. Con sus orquídeas metálicas, recuerda a la vez un capítulo famoso de *Mademoiselle de Maupin*, donde d’Albert comparará su alma con “un país floreciente y espléndido en apariencia, pero más saturado de miasmas pútridos y deletéreos que Batavia”, las “flores extrañas, de colores metálicos” de la noticia de Gautier sobre Baudelaire o aún la “flora artificial” de “Éden sous terre” en *L’Ève future* de Villiers de l’Isle-Adam, decorado al que remiten las agendas en varias ocasiones. Al igual que, más adelante, la vidriera de las *Sept Princesses*, es un lugar fundamentalmente ambiguo, emblema a la vez de fecundidad (18 y 23.II.86) y de muerte; incubadora que protege de la vida exterior, y recinto uterino donde la vida mata por su proliferación misma; “vientre de vidrio” que figura la “fecundidad simbólica del mundo” (18.VII.86), y “féretro de vidrio”, donde acabará por reposar el cadáver de un niño.⁵⁵⁷

Estos invernaderos, esparcidos en el bosque y en las llanuras, se inscriben dentro de una poética maeterlinckiana que indaga en la relación entre la subjetividad del poeta, la vida de los hombres comunes –aquéllos que trabajan, que se enferman–, la naturaleza, y los productos de la cultura, y aparentemente organizan dos espacios, replicados a su vez por los poemas de verso libre y los poemas rimados. Por un lado, el afuera entendido como paisaje, pero también como la vida de los hombres, de los otros, de los que no son poetas. Por otro lado, el interior que plantea analogías con el alma del poeta, espacio donde las imágenes no pueden verse con la luz del mediodía ni con la nitidez del claro de luna, sino detrás de

⁵⁵⁶ Fabrice Van De Kerckhove, “Maeterlinck entre prose et poésie. De *Sous verre* à *Serres chaudes*”, op. cit., pp. 44-45.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

cristales azules y brumosos. No son los invernaderos magnificentes en el estilo del *Crystal Palace*, destinados al entretenimiento y distracción de las masas, sino estructuras más o menos grandes destinadas al cultivo y a la protección de determinadas plantas y flores, y al uso privado de sus propietarios. David Gullentops señala que la crítica privilegia la exégesis referencial de los poemas. Pero habría que definir qué entendemos por “referencial”. Elijamos un verso al azar: “Un navío de guerra a toda vela en un canal” (“Invernaderos”). Si leemos estas palabras de manera referencial, se trata de un sintagma perfectamente comprensible, que significa que hay un tipo determinado de embarcación en una cierta superficie acuática. Sabemos, sin embargo, que de acuerdo con los hábitos y los usos de los seres humanos, y las leyes físicas de nuestro universo de referencia, es insólito que un barco de guerra surque velozmente las aguas de un canal. Hasta puede ser físicamente imposible: el navío quedaría encallado por la poca profundidad del agua. Aquí entonces, como lectores, asistimos al advenimiento de lo discordante. Si, en cambio, rechazamos por completo la referencialidad y remitimos la designación de estos términos a un sentido connotativo, debemos buscar dentro del poema los parámetros que nos servirán en este caso de referencia, ya que no son los del mundo extrapoético. Podríamos acaso conformarnos con la interpretación, supongamos, de que el barco es la batalladora grandeza humana encerrada en un espacio que le es poco propicio. Esta operación lleva a la sutura del significado poético: si el lector busca un sentido, lo más probable es que lo encuentre, clausurando así la búsqueda, lo que da fin a la lectura. Pero esto tampoco es satisfactorio, porque cuando creemos haber unido los elementos, éstos reaparecen en otro poema, en otro sintagma, inquietantemente otros y ellos mismos a la vez. Por eso, afirmar que se rechaza la referencialidad, sin más, es no considerar que la novedad radical de la poesía de Maeterlinck, que será también la de sus dramas estáticos, consiste precisamente en el hecho de que la referencialidad no puede eludirse, sino que debe ser aceptada en toda su extrañeza, lo cual lleva al deseo de rechazarla.

Afirma Gullentorps:

Lejos de presentarse como un procedimiento simplemente evocador o sugestivo o aún como un modelo de ejercicio inspirado por una moda literaria, el mecanismo de producción poética que consiste en liberarse de la referencialidad para privilegiar la formación de imágenes oximorónicas constituye entonces el verdadero fundamento de la creación verbal de *Serres chaudes*.

¿Podría haber oxímoron sin referencialidad? Dificilmente. Si cada uno de los términos que conforman el oxímoron no denotara ninguna cualidad reconocible en el mundo de referencia del poeta y sus lectores, no habría oxímoron. Para volver al análisis de Gullentorps:

como resultante de una necesidad interior del escritor, e introduciendo con esto mismo en el espacio vivido del texto, este dinamismo que designaremos en adelante el “contrastante”, puede guiar al lector en la organización de este nuevo universo. No sorprenderá por lo tanto constatar que rige tanto la estructura del conjunto como la estructuración de su espacio poético. La estructura del conjunto está gobernada por siete poemas en verso libre – “Invernadero”, “Campanas de vidrio”, “Alma”, “Campana de buzo”, “Miradas”, “Caricias”- que mantienen relaciones estrechas en numerosos planos.⁵⁵⁸

Los poemas en verso libre

aseguran la progresión sensible en el conjunto de la obra. En tanto secuencias metapoéticas, rigen tanto la estructura de la obra, regulando la distribución de los poemas en función del desarrollo del programa narrativo, como su estructuración, puesto que proveen a través de este mismo programa un modelo que actúa en realidad como configuración de interpretación del conjunto. Además, el hecho de poder descubrir secuencias metapoéticas en el conjunto confirma de manera innegable su pertenencia a un proyecto de escritura simbolista”.⁵⁵⁹

En esto coincidimos con Gullentorps, aunque no quisiéramos sucumbir a la tentación de afirmar que es simbolista todo poema que contiene o plantea una teoría del símbolo. Esta seductora fórmula de auto-exégesis, acuñada por Lacoue-Labarthe y Nancy en el prefacio a *El absoluto literario* a propósito de las producciones de los primeros románticos alemanes, no muestra sino una cara perezosa de la crítica.

Siete poemas en verso libre, junto con otros siete de verso regular, se sumaron a los diecinueve que Maeterlinck había escrito y publicado en su mayoría entre 1887 y 1888. Repartidos en el volumen casi simétricamente, no dejan de configurar una unidad tanto en contraste con los breves poemas rimados como por la cantidad de elementos que comparten entre sí: el uso de un “yo” que, a pesar de tener una fuerte presencia tonal, declamadora, es

⁵⁵⁸ David Gullentorps, “L’espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck” p. 100, *Études Littéraires*, Volume 30 N°3 Été 1998, pp. 93-106, <http://id.erudit.org/iderudit/501216ar>.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

más difuso que el del resto de los poemas, ya que se plantea como un mediador de experiencia. Son poemas de la percepción, de lo que el poeta huele, toca, escucha, y, sobre todo, ve: busca consubstanciar su mirada con la del otro, mirada que organiza un espacio de ambulación sensorial. Ana González Salvador señala la orientación pictórica en la obra de Maeterlinck durante el periodo comprendido entre *Le Massacre des Innocents* (1886) y *La Princesse Maleine* (1890), como un movimiento invertido que va desde la imagen como origen de lo verbal a la palabra como generadora de la imagen. El “deseo de pintura” debe entenderse “como el deseo de una representación que niega el realismo descriptivo de *Le Massacre des Innocents* para abrazar la causa del *artificio* proclamada ya por Baudelaire”.⁵⁶⁰ El teatro de Maeterlinck, antes que introducir la poesía en la escena, manifiesta el proyecto de orientar la escena hacia la poesía (“todo lo que no es estrictamente inefable en prosa no es verso – por eso en Baudelaire una gran cantidad de piezas no tienen valor porque no son puramente esta salmodia inefable de otra manera”, apunta Maeterlinck en su libreta el 23 de junio de 1887).⁵⁶¹ Encontramos entonces también aquí, al igual que en las reflexiones de Huysmans sobre la potencia expresiva del poema en prosa, una relación entre poesía, prosa e imagen. Si para Huysmans el osmazoma que reunía esencialmente a la poesía y a la imagen era el poema en prosa, para Maeterlinck la expresión de lo esencial puede darse poéticamente en el teatro. Pero antes experimentará con el verso libre en poesía, como un modo de liberar el verso poético antes de transponerlo en el drama. Sin embargo, diremos que no es de los versos libres de *Serres chaudes* de donde salen los parlamentos del teatro estático sino de los versos rimados. Lo que darán los versos libres será la *situación* y la *escena*, el *decorado* de los dramas.

González Salvador expone su hipótesis:

mientras que el poeta evoluciona de la forma fija a un verso libre más ‘humano’, el hombre de teatro tiende a desencarnar lo subjetivo fijando el cuerpo en una representación próxima de los cuadros de los prerrafaelistas, recientemente descubiertos. Así, pareciera que al *objetivar* la representación, reduciendo gestos y palabras, Maeterlinck busca subrayar *la dimensión visual de lo poético como rasgo esencialmente moderno*.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Ana González Salvador, “Du Massacre à L’Anneau: encore Onirologie”, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵⁶¹ Maeterlinck, *Carnets...*, *op. cit.*, p. 415.

⁵⁶² *Ibid.*, pp. 13-14.

Agregaremos que esta indagación de la potencia poética de la dimensión visual como artificio ya existe en los poemas de *Serres chaudes*, y cuestionamos la idea de una evolución de formas, así como también de un verso más “humano”, adjetivo que González Salvador lamentablemente toma de Joseph Hanse, y que muestra una confusión entre lo subjetivo y lo humano, esto es, lo propio del hombre. Hasta tanto los animales, las plantas, y las piedras, no produzcan arte, toda producción artística, cualquiera que sea, será humana; ahora bien, lo subjetivo tiene que ver con la focalización y la perspectiva, con la identificación como propio de lo expresado en el poema por parte de quien se expresa poéticamente, y no tiene una relación forzosa con lo humano. Para continuar con nuestro análisis, sacamos en limpio de las palabras de González Salvador que la modernidad de la obra maeterlinckiana radica en la voluntad de destacar la dimensión visual de lo poético.

Los invernaderos operan como dispositivos ópticos. La *nouvelle* “Sous verre”, que finalmente Maeterlinck nunca publicó, iba a llevar como título “Dans la serre”. En “Onirologie”, es en un invernadero donde se produce el episodio infantil que el narrador quiere reconstruir, para lo cual busca *ver*, y lo que se le escamotea es la imagen materna. El invernadero es el símbolo privilegiado para vehiculizar la “obsesión óptica”.⁵⁶³ En la introducción a *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Graciela Silvestri y Fernando Aliata señalan que la interpretación estética del paisaje

presupone la separación del sujeto con respecto al objeto y la construcción de este objeto de acuerdo a los valores impuestos por el sujeto [...] La ventana que otorga el encuadre es, en definitiva, el propio sujeto, y el instrumento técnico de la perspectiva proporciona una coherencia al plano que remeda la supuesta armonía del original [...] La ventana establece así la relación entre interior (material y simbólico: el interior humano) y un exterior que originalmente fue, o pretendió ser, la naturaleza no trabajada por el hombre. Un interior, en fin, necesario como contrapunto entre lo cerrado y lo abierto, lo limitado y lo ilimitado, lo natural y el artificio humano. Un exterior mudo, además, sólo posible de configurar en analogía con el real a través de estas técnicas creadas desde el interior.⁵⁶⁴

⁵⁶³ Es el nombre que le da Van De Kerckhove, *op. cit.*, p. 59; “alusiones bíblicas, litúrgicas o patrísticas; préstamos de Baudelaire, Laforgue o Barbey D’Aureville; variaciones especulares derivadas de Mallarmé o de Ruysbroeck, obsesiones lenticulares o astronómicas retomadas de Villiers de l’Isle-Adam; investigación sobre el sueño en la línea de Huysmans y de De Quincey”, p. 65. Sobre el “sistema de Villiers”, el siguiente apunte de Maeterlinck: “A veces el sistema de Villiers, agrandamiento de tal palabra vista con lupa en una frase que aumenta gradualmente un furioso pensamiento y se vuelve sin límites”, 3 de enero de 1888. Véase la versión en prosa del poema “Verre ardent”, en *Maurice Maeterlinck. Carnets de Travail*, *op. cit.*, p. 492, y nota 30, pp. 492-493.

⁵⁶⁴ Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 12-13.

El invernadero materializa el encuadre y asume, gracias a su estructura de vidrio, la mediación entre interior y exterior, con lo cual es a la vez la mirada y lo mirado, dialéctica que también podemos plantear como lo que da forma y la forma. Sólo que, como hemos dicho ya a propósito de la forma petrificante, la mirada también puede ser la de Medusa.

La mirada es tematizada en *Serres chaudes* en sinestesia con el sentido táctil. Mediante la palabra, el poeta busca delinear el contorno de los objetos como lo hace cuando los recorre la mirada. Los ojos-manos tocan lo que ven. Por esto Artaud llama a Maeterlinck “vivificador de apariencias”:

Maeterlinck fue el primero en introducir en la literatura la riqueza múltiple de la subconciencia. Las imágenes de sus poemas se organizan según un principio que no es el de la conciencia normal. Pero en la poesía de Maeterlinck el objeto aún no se ha reintegrado a su estado puro de objeto, de objeto manejado por manos verdaderas, la sensación sigue siendo literaria. Es el precio a pagar por doce siglos de poesía francesa. Pero los modernos han remontado la corriente.⁵⁶⁵

La poesía de Maeterlinck dio una presencia inédita al objeto, aun bajo el modo de la apariencia. Artaud coloca a Maeterlinck en el lugar crucial donde se produce el giro de la tradición poética (“doce siglos de poesía francesa”) hacia el surrealismo.

Los poemas en verso libre, al ser escópicos, como dijimos, dan la *situación* y el *decorado* del drama estático; los poemas rimados son orales, razón por la cual Maeterlinck extrae de ellos los lacónicos parlamentos de sus héroes de tragedia cotidiana. El régimen de la mirada es entonces en unos y otros distinto: en los primeros, a pesar de que la subjetividad del poeta es más vehemente (exclamaciones, interjecciones), por ser más dialógicos (interpelaciones, imperativos, vocativos), lo cual lleva a la delimitación de un “yo” y un “tú/ustedes”, el “yo” se manifiesta desde la exterioridad de lo que ve, al punto que puede darlo a ver, mostrarlo, o más aún: se constituye como mirada. *Es* la mirada misma. En los poemas rimados, el “yo”, difuso y mediado por las analogías, expresa verbalmente su desazón, su hastío, su sentimiento de culpa, su temor ante el pecado, manifestándose como interioridad pura, sin relación con el exterior. Como ocurre en los

⁵⁶⁵ Artaud, *op. cit.*, p. 942.

diálogos dramáticos, sin esperar nada del otro ni de lo otro. El “yo” puramente interior se manifiesta como letanía que no espera respuesta. De haberla, tampoco podría escucharla. Es entonces la alternancia de lo escópico y lo verbal la que escande el volumen de *Serres chaudes* bajo la forma de poemas libres y poemas rimados, que funcionarán respectivamente en el drama estático maeterlinckiano como matriz y materia de las situaciones, los decorados y los parlamentos.

En 1888, Maeterlinck lee *El castillo interior*, de Teresa de Ávila, a la que compara con Ruysbroeck y de quien retiene la analogía de habitar el alma a través de su cristal. Pero como mostramos a propósito de la traducción de *Los discípulos en Sais*, el misticismo maeterlinckiano se lanza a lo oscuro sin fe de conocimiento: es la mirada del ciego. Allí donde debería hallar transparencia –el cristal del alma– la mirada encuentra opacidad y resistencia. Y si alcanza a ver, lo que vislumbra es el vacío. La complejidad –y desesperación– de esta mirada es la de un ojo que busca verse a sí mismo: “Visiones del centro de nuestra alma donde no se penetra casi nunca”,⁵⁶⁶ o visión interna que “parece proyectarse por los ojos y localizarse exteriormente casi siempre un poco”.⁵⁶⁷ El ver es la firme enunciación de una acción y de su resultado.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Maeterlinck, *Carnets...*, op.cit., p. 383. Nota del 6 de mayo de 1887.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 333. Nota del 7 de febrero de 1887.

⁵⁶⁸ “Mi alma pálida de sollozos/Mira en vano sus manos cansadas” (“Oración”); “Este hastío azul como el invernadero,/Donde se ven cerradas a través/De los vidrios profundos y verdes,/Cubiertas de luna y de vidrio,//Las grandes vegetaciones” (“Invernadero de hastío”); “Bajo las tinieblas de su duelo,/Veo mezclarse las heridas/ de las espadas azules de mis lujurias/En las carnes rojas del orgullo”. (“Tentaciones”); “¡Oh, mis ojos que la sombra dilucida!” (“Alma cálida”); “Estos besos ya no saben dónde posarse,/Estos labios sobre ojos ciegos y helados;/Para siempre dormidos en su sueño magnífico,/Miran soñadores como perros en la hierba,/La multitud de ovejas grises en el horizonte” (“Fatiga”); “Mi alma padece el mal de los silencios,/Y mis ojos lo aclaran de hastío” (“Presas fatigadas”); “¡Mi alma teme como una mujer,/Mire lo que hice, Señor,/Con mis manos, lirios de mi alma,/Con mis ojos, cielos de mi corazón!” y “¡Dios mío! antiguos vuelos de palomas/vuelven amarillo el cielo de mi ojos,” (“Oración”); “Veo un amargo claro de luna/Bajo el hastío nocturno de mis sueños” (“Oración nocturna”); “Veo nupcias de enfermos” (“Ronda de hastío”); “Espero sus noches para ver/ A mis deseos lavarse la cara,/ Y a mis sueños en los baños de la noche,/ Morir en un palacio de hielo”. (“Amen”); “¡Ay! mis deseos ya no llevan/ A mi alma a orillas de los párpados,/Ha bajado en el reflujo/ De sus ruegos.//Está sola en el fondo de mis ojos cerrados,/ Y sólo su aliento cansado/Levanta aún a flor de agua/ Sus lirios helados.//Sus labios al fondo de los dolores,/Parecen cerrados a mil leguas,/Y los veo cantar flores/de tallos azules. (“Acuario”); “Veo antiguas horas,/bajo el vidrio ardiente de los lamentos;” (“Vidrio ardiente”); “Veo pasar todos mis besos,/Todas mis lágrimas gastadas;/Veo pasar en mis pensamientos/Todos los besos desengañados” y “Cansados y bajo el peso del sueño,/Veo bajo mis párpados cerrados,/Los cuervos en medio de las rosas,/Y los enfermos al sol,” (“Visiones”); “¡Usted conoce, Señor, mi miseria!/¡Vea lo que le traigo!” y “Vea también mi cansancio” (“Oración”); el poema “Miradas” completo; “Mi alma ha unido sus manos extrañas/En el horizonte de mis miradas;” y “Esperando bajo mis ojos cansados,/Y su boca abierta a los ruegos/Apagados entre mis párpados/Cuyos lirios no se abren;” (“Espera”); “Mis ojos hicieron caer a mi alma en la trampa,” “Y mis miradas van a deshojarse”, “Y mis ojos empañados de sueño/Son enfermos sin agua fresca,/Y flores de sótano al sol”, “Y mis miradas al horizonte/Siguen a

Acerca del exceso de palabras, con fecha del 29 de agosto de 1886, Maeterlinck anota: “V. Hugo un poeta genial que ha hecho demasiados versos. Huysmans que sobre muchas cosas dijo definitivas palabras”.⁵⁶⁹ En los poemas y en los dramas, Maeterlinck se preocupa por no escribir de más, tanto en el sentido de la cantidad como de la variedad. ¿Cómo es la economía de los recursos poéticos de Maeterlinck en *Serres chaudes*? La novedad de estos poemas reside mayormente en la irradiación, en la repetición, y en la analogía. La lección que saca Maeterlinck de las palabras bíblicas de Jesús es el decir

cosas simples con otras inmensas detrás, como quien se contiene por miedo de decir demasiado y sabiendo que puede no ser comprendido por los hombres
 [...] sin preocuparse por vanas combinaciones de colores, como la presente generación
 [...] que habiendo aprendido a ver en Flaubert continuará hasta
 (1.IX) el fin de siglo buscando inútiles combinaciones de rojo sobre aurora o de verde sobre violeta...⁵⁷⁰

Exactamente un mes más tarde, el 1º de octubre, apunta: “Sólo los poetas saben pronunciar pues conocen las cantidades, también inmediatamente. Mal dicha toda la página se quiebra pues cada página es una circunferencia cuyo centro es cada palabra.”⁵⁷¹ Ésta es la irradiación de la palabra, unidad compositiva. Cuando Maeterlinck dice que “Villiers fait réfléchir les mots”, debemos entender “réfléchir” en los dos sentidos de reflexionar y reflejar.⁵⁷² “Las palabras de los poetas piensan/[las] de los otros no - ”.⁵⁷³ La palabra poética es una palabra que reflexiona y refleja. Su superficie, “el cristal del poema”, devuelve a los ojos su propia mirada.⁵⁷⁴ Podemos decir también que la palabra poética en tanto acción reflexionante es una palabra en devenir, que no se propone buscar un significado. Por eso el poeta elude

corderos en la ciudad.” (“Tarde”); “Veo sueños en mis ojos;” (“Alma de invernadero”); “Ten piedad de mis ojos morosos/Donde el alma entreabre sus esperanzas”, “Y mi alma abre al vuelo de los cisnes/Las blancas alas de mis ojos” (“Intenciones”); “¡Espero que laven mis ojos tibios/Donde tantos pobres tienen sueño!” y “¡Espero sus dedos puros sobre mi cara,/Como ángeles de hielo,/Espero que mojen mis miradas,/La hierba muerta de mis miradas,/Donde hay tantos corderos fatigados!” (“Alma de noche”).

⁵⁶⁹ Maeterlinck, *Carnets...*, op. cit., p. 296.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 297-298. Apunte del 31 de agosto de 1886.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 312. Apunte del 7 de enero de 1887.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 400. Apunte del 23 de mayo de 1887.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 318. Es un apunte sobre Villiers, del 19 de enero de 1887: “En medio de las estrofas sublimes de Villiers, el horror del hombre aparece en los bruscos fragmentos de una lengua de barro, la única ‘seria’, arrojada sobre el cristal del poema, como parásitos en una fuente de plata señorial”.

comparaciones y metáforas. De sus propias comparaciones, dice Maeterlinck que son “locas”, y que “no comparan nada, son equivalentes muy lejanos de lo inaudito que tuve que buscar en muchas lenguas”.⁵⁷⁵ La comparación debe mostrar el lado insólito de la cosa, lo inhabitual, lo que menos esperamos, y no convalidar lo conocido. Para extraer este aspecto de la palabra, Maeterlinck busca “el ángulo especial de la comparación”.⁵⁷⁶

El título que abre el volumen es “Invernadero”, ligera variación del título general. Esta repetición inaugura varias series de repeticiones en los distintos niveles del discurso poético: fónico, sobre todo en los versos rimados (Ô cet ennui bleu dans le coeur!/Avec la vision meilleure,/Dans le clair de lune qui pleure,/De mes rêves bleus de langueur! “Serre d’ennui”); en el nivel de la palabra (“serre”, “lys”, “neige”, “malades” son algunos ejemplos); de los sintagmas (“clair de lune”, “ayez pitié”, “mon âme a peur”, “sous mes yeux clos”), en el nivel semántico (“serre/cloches de verre/jardins d’hiver”, “blessés/malades/convalescents”). Basta con leer el índice de poemas para observar la recurrencia de elementos. Damos aquí algunos de los títulos, agrupados según el elemento que repiten, aunque se verá que esta voluntad de sistematizar es vana. No hay sistematización que domine el conjunto, porque los elementos repetidos –esparcidos, diseminados, como los invernaderos– se recuperan en distintos niveles. Lo hacemos sólo para mostrar el fracaso del intento. Con “Serre chaude”, “Serre d’ennui”, “Ennui”, “Ronde d’ennui”, tendríamos una serie de repetición de las palabras “serre” y “ennui”; ahora bien, las terminaciones –erre y –nui se repiten a su vez en el “verre” de “Cloches de verre” y “Verre ardent” (apunte del 9 de febrero de 1887: “Misère, terre, serre, faire, et suite de rimes en ère –”),⁵⁷⁷ y en “nuit” de “Âme de nuit” (“Tout m’ennuie et me nuit et etc –; buscar asonancias”, escribe Maeterlinck el 27 de enero de 1887, inspirado en el verso de *Fedra* de Racine, que anota unos días después, “Tout m’afflige et me nuit et conspire à me nuire”). Un segundo grupo que aparecerá claramente es el conformado por “Âme chaude”, “Âme”, “Âme de serre”, “Âme de nuit”, y otro el compuesto por “Lassitude”, “Chasses lasses”, “Fauves las”. Luego, el grupo de las oraciones: “Oraison (Mon âme a peur comme une

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 316.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 445. Esta expresión, que figura en la recapitulación del tercer trimestre I, de 1887, ya aparecía en un apunte del *Cahier bleu*.

⁵⁷⁷ Maeterlinck, *Carnets...*, p. 335.

femme)”, “Oraison nocturne”, “Oraison (Vous savez, Seigneur)”. En cuanto a “Reflets”, “Visions”, “Regards”, comparten el rasgo semántico de lo óptico. Se puede pensar que la rima, en tanto analogía fónica, sugiere también analogías visuales y semánticas: “Hospital – Vegetal”, apunte del 6 de marzo de 1887.⁵⁷⁸ Y “aquarium, tedium”, el 26 de abril del mismo año.⁵⁷⁹ Analogías fónicas, y “asonancias espirituales” (en “Recapitulación del tercer trimestre I”, de 1887).⁵⁸⁰

En un artículo ya canónico en la interpretación de los poemas maeterlinckianos, Michael Riffaterre ha sostenido que el título de la obra es el dato semántico que da origen a las diversas formas del artificio que aparecen en los poemas, y sirve de modelo transformacional para la producción de las imágenes por derivación y declinación. El problema de esta interpretación es que, si *Serres chaudes* es también matriz semántica, esto deja suponer que centraliza y fija un sentido que, disperso en los poemas como una suerte de sintagma clave, al modo de una ganzúa que puede abrir todas las puertas. Lo más interesante, entonces, de lo que señala Riffaterre, y que debemos retener para nuestro análisis, es la idea de derivación y declinación, que tiene como efecto dinamizar las imágenes, darles el movimiento que contribuye al desorden, a la sensación de que “nada está en su lugar”. Desechamos la idea de matriz semántica, ya que atenta contra el principio de irradiación de la palabra, de cada una de las palabras.⁵⁸¹

Seguramente, Maeterlinck deriva y declina: *âme/âme chaude/âme d’ennui/âme de serre* es un ejemplo de este procedimiento. Sin embargo, lejos de querer exponer distintas variantes de imágenes que pasadas por el filtro semántico de la palabra compuesta “serre chaude” terminarían siendo sinónimas, el poeta pretende quebrar la semejanza. Cuanto mayor es ésta, tanto mayor es la diferencia.⁵⁸² Ninguno de los elementos repetidos aparece dos veces de la misma manera, dado que la repetición misma constituye una alteración. Estos poemas producen en el lector el inquietante efecto de *déjà lu*, fenómeno propio del esteticismo: por un lado, citas de sus lecturas de otros poetas, manifiestas en piezas como “Serre d’ennui”, al que ya nos referimos (Verlaine), “Feuillage du coeur” y “Âme chaude”

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 347.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 377.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁸¹ Michael Riffaterre, “Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck”, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 206.

⁵⁸² Juri Lotman, citado en Graziano Benelli, *Le figure della ripetizione nella poesia di Maurice Maeterlinck*, Ravenna, Longo, 1984, p. 18.

(Baudelaire), “Oraison” y “Offrande obscure” (Mallarmé), “Tentations” (Huysmans), y en los poemas rimados, las resonancias de Prudencio y la Biblia leídos en latín; por otro lado, las repeticiones funcionan como citas entre los poemas mismos. De una u otra manera, en algún lugar ya hemos leído lo que estamos leyendo, como si cada uno de los elementos en los diferentes niveles que hemos señalado se reflejara ante un cristal que nos devuelve irremisiblemente su imagen, y la nuestra, leyendo, al punto que, junto con el poeta, acabamos por rogar: “¡Ten piedad de la atmósfera cerrada!” Maeterlinck adoptó el “retorno asiduo de las mismas expresiones” de la escritura de Ruysbroeck por considerarlo propio del lenguaje primitivo, y lo combinó con el “sistema” de Villiers que consiste en agrandar ciertas palabras como si fueran miradas a través de una lupa, de un “vidrio ardiente”⁵⁸³ Como señalamos en la Introducción, esta experiencia de *dejà lu* no debe entenderse en un sentido alegórico ni en el de la reminiscencia platónica. En el alegorismo universal, que hasta el siglo XVIII no distingue alegoría y símbolo, “hay esfuerzo interpretativo porque el texto dice siempre algo diferente de lo que parece decir”.⁵⁸⁴ En la reminiscencia, la pluralidad de las imágenes se reduce a algunas formas esenciales de las que son símbolo. El principio de irradiación de la palabra poética es contrario al de la reminiscencia, porque si cada palabra piensa y se piensa, no remite a otra cosa. “Miro pasar antiguas horas/Bajo el vidrio ardiente de los secretos/Y del fondo azul de sus lamentos/Emergen las mejores flores” (“Vidrio ardiente”): aunque podamos reconocer en ellos equivalentes espirituales de las imágenes poéticas, estos versos, que invierten el signo negativo de la floración enfermiza de Baudelaire, no parecen estar en lugar de algo diferente de lo que expresan, así como tampoco parecen revelar una verdad esencial. “Los pensamientos de una princesa con

⁵⁸³ Véase Maurice Maeterlinck. *Carnets de Travail (1881-1890)*, Tome 1, op. cit., pp. 498-499. Proust, una vez más en nuestro trabajo, nos proporciona una crítica manifiesta. Por severos que sean los juicios acerca de las *Siete princesas* en la *Recherche*, Proust era un admirador de la obra de Maeterlinck, razón por la cual lo hizo pasar por el tamiz de la reescritura, para exorcizar su estilo. En su pastiche “Mondanité et Mélomanie de Bouvard y Pécuchet”, los personajes flaubertianos se complacen en criticarlo e imitarlo: “Maeterlinck asusta, pero con medios materiales e indignos del teatro; el arte conmueve a la manera de un crimen, ¡es horrible! Por lo demás, su sintaxis es miserable. Lo criticaron espiritualmente parodiando en la forma de una conjugación su diálogo: ‘He dicho que la mujer había entrado. –Tú has dicho que la mujer había entrado. – Vosotros habéis dicho que la mujer había entrado. –¿Por qué hemos dicho que la mujer había entrado?’ “. Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, suivi de *L’Indifférent*, Édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Folio, Gallimard, 1993, p. 106. Szondi, en uno de sus apuntes de clase, anotó una interesante observación a propósito de *La Princesse Maleine*: “La repetición de la réplica bajo la forma interrogativa aparece tematizada”. Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de Siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4*, op. cit., p. 363.

⁵⁸⁴ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1997, p. 72.

hambre/El hastío de un marinero en el desierto/Una música de cobre en las ventanas de los incurables” (“Invernadero”) son imágenes heteróclitas que se disparan con la palabra que les da vida: la analogía. El poema y el libro comienzan con la siguiente estrofa: “¡Oh invernadero en medio del bosque!/¡Y sus puertas siempre cerradas!/¡Y todo lo que hay bajo su cúpula!/¡Y bajo mi alma en sus analogías!”. La analogía es la existencia de una relación entre cada uno de los términos de un sistema y cada uno de los términos de otro; se refiere a las relaciones y no a las semejanzas en sentido estricto. Ahora bien, dentro del razonamiento llamado analógico se reconoce el cualitativo, entendido como la atribución de cierto carácter a un objeto en función de la presencia de ese carácter en un objeto “semejante”. Este tipo de analogía es la que opera en la formación de imágenes poéticas de *Invernaderos*. Por esto mismo no es posible hablar del predominio de la metáfora en estos poemas, ya que en ellos hay tanto de contigüidad como de sustitución. Observa Descola que, en el analogismo, metonimia y metáfora se respaldan mutuamente, porque se buscan relaciones entre términos planteados como desemejantes y se multiplican las relaciones desemejantes para reencontrar una similitud entre los términos; “la ausencia de metáfora – concluye Descola– conduce entonces aquí a la metonimia y la ausencia de metonimia, a la metáfora”.⁵⁸⁵ La relación entre términos aparentemente desemejantes (alma/invernadero) acaba por justificarse cuando, gracias a las relaciones de contigüidad (la claridad es al alma lo que es al invernadero, por ejemplo), el poeta expresa el rasgo común que los une, en virtud del cual puede producirse la sustitución, dando lugar al sentido metafórico (el alma como un invernadero).

La alegoría establece una relación de lo general a lo particular; el símbolo, de lo particular a lo general: “El símbolo es la alegoría interior. La alegoría es el símbolo exterior”.⁵⁸⁶ La analogía, en cambio, va de lo particular a lo particular. Esta es la peculiaridad del simbolismo en la poesía de Maeterlinck. El invernadero presta sus atributos (estructura de vidrio, ya transparente, ya opaca; humedad y temperatura cálida; encierro y protección del exterior; tonalidad azulada, glauca; inaccesibilidad) para establecer relaciones analógicas. Es el analogado principal en la relación que se establece con la campana de buzo, la campana de vidrio, el acuario, el hospital. Ahora bien, el

⁵⁸⁵ Descola, *op. cit.*, p. 330.

⁵⁸⁶ Maeterlinck, *Carnets...*, *op. cit.*, p. 1236.

invernadero también es el analogado principal respecto del alma del poeta, puesto que a partir del sistema de relaciones brindado por “invernadero”, término que denota una imagen observable, Maeterlinck infiere el analogado “alma”, concepto imposible de observar.⁵⁸⁷

Dentro de este universo poético, tramado de relaciones, el invernadero se erige como símbolo porque imbrica ambas analogías. No por ello, sin embargo, la imagen del invernadero detentaría un sentido unívoco. De ningún modo sería el modelo transformacional, según la formulación de Riffaterre que mencionamos más arriba, aplicable a las múltiples analogías diseminadas para que cobren sentido. No hace falta que cada una de las imágenes, por insólitas que parezcan, pasen por el filtro de la imagen “invernadero” para producirse. En un primer momento, para Maeterlinck, “todo es símbolo”.⁵⁸⁸ El símbolo maeterlinckiano es “tupido” [*touffu*], vivo, oscuro, y confuso, como un bosque. Pero con la escritura poética y dramática, afina su concepto y, cuando decimos que la imagen “invernadero” se constituye como símbolo, no nos referimos a una precedencia sino, por el contrario, a un resultado, atendiendo a la definición que da Maeterlinck, en 1891, en la encuesta literaria de Jules Huret:

Creo que hay dos clases de símbolos: uno que podríamos llamar el símbolo *a priori*; el símbolo de *propósito deliberado*; parte de la abstracción y trata de revestir la humanidad con estas abstracciones. El prototipo de esta simbólica, que toca muy de cerca a la alegoría, se encontraría en el *segundo Fausto* de Goethe, su famoso *Märchen aller Märchen*, por ejemplo. El otro tipo de símbolo sería más bien inconsciente, se produciría sin conocimiento del poeta, a menudo a pesar de él, e iría, casi siempre, mucho más allá de su pensamiento: es el símbolo que nace de toda creación genial de la humanidad. El prototipo de esta simbólica se encontraría en Esquilo, Shakespeare, etc. No creo que la obra pueda nacer viablemente del símbolo, sino que el símbolo nace siempre de la obra si ésta es viable. La obra nacida del símbolo no puede sino ser una alegoría, y por eso el espíritu latino, amigo del orden y de la certeza, es más propenso a la alegoría que al símbolo. El símbolo es una fuerza de la naturaleza, y el espíritu del hombre no puede resistirse a sus leyes. Todo lo que puede hacer el poeta es colocarse, en relación con el símbolo, en la posición del carpintero de Emerson. El carpintero, ¿verdad?, si debe desbistar una viga, no la coloca encima de su cabeza, sino a sus pies, y así, con cada hachazo que asesta, ya no es el único que trabaja, sus fuerzas son insignificantes, la tierra entera trabaja con él; poniéndose en la posición que adoptó, llama en su ayuda a toda la fuerza de gravedad de nuestro planeta, y el universo aprueba y multiplica el menor movimiento de sus músculos.

⁵⁸⁷Sobre la analogía, véase el artículo de Paul Gorceix “Les vertiges de l’analogie”, http://ae-lib.org.ua/texts/gorceix_les_vertiges_de_lanalogie_fr.htm

⁵⁸⁸Maeterlinck, *Carnets...*, p. 474. Nota del 26 de noviembre de 1887. Y unos meses antes: “El símbolo sería el triunfo soberano del sueño y su gloria absoluta en las llamas finales”. 10 de febrero de 1887, *ibid.*, p. 337.

Lo mismo ocurre con el poeta, fijese usted; es más o menos poderoso, ¡no en razón de lo que hace él mismo, sino en razón de lo que alcanza a hacer ejecutar por los demás, y por el orden misterioso y eterno y la fuerza oculta de las cosas! ¡Debe colocarse en la posición en que la Eternidad apoye sus palabras, y cada movimiento de su pensamiento debe ser aprobado y multiplicado por la fuerza de gravedad del pensamiento único y eterno! El poeta debe, me parece, ser pasivo en el símbolo, y el símbolo más puro es acaso aquél que se produce sin que él sepa, y aún contra sus intenciones; el símbolo sería la flor de la vitalidad del poema; y, desde otro punto de vista, la calidad del símbolo se convertiría en la contraprueba de la potencia y la vitalidad del poema. Si el símbolo es muy elevado, es que la obra es muy humana. Es más o menos lo que decíamos esta tarde, si no hay símbolo, no hay obra de arte. Pero si el poeta parte del símbolo para llegar a la obra, es semejante al carpintero que escuadra una viga colocada encima de su cabeza, y debe vencer toda la fuerza de gravedad de su poema. Navega contra viento y marea. No es llevado mucho más allá de sus pensamientos por la fuerza, las pasiones y la vida de sus creaciones, sino que está en guerra abierta contra ellas; pues el símbolo que emana de la vida de todo ser es mucho más elevado y más impenetrable que el más maravilloso símbolo preconcebido, y la simple vida de los seres contiene verdades mil veces más profundas que todas las que pueden concebir nuestros más elevados pensamientos. Si llego a crear seres humanos, y si los dejo actuar en mi alma tan libre y naturalmente como lo harían en el universo, es posible que sus acciones contradigan de manera absoluta la verdad primitiva que había en mí y de la cual los creía hijos; y, sin embargo, estoy seguro de que tienen razón al estar contra esta verdad provisoria y contra mí, y que su contradicción es la hija misteriosa de una verdad más profunda y más esencial. Y por eso mi deber es entonces callarme, escuchar a estos mensajeros de una vida que aún no comprendo, e inclinarme humildemente ante ellos.

Desde un punto de vista más restricto, ocurriría lo mismo con las imágenes que, en cierto modo, son las placas madreporicas sobre las cuales se alzan las islas del símbolo. Una imagen puede hacer desviar mi pensamiento; si esta imagen es exacta, y está dotada de una vida orgánica, obedece a las leyes del Universo mucho más estrictamente que mi pensamiento; y es por eso que estoy convencido de que casi siempre tendrá razón contra mi pensamiento abstracto; si la escucho, es el universo y el orden eterno de las cosas los que piensan por mí, y yo iré sin cansancio más allá de mí mismo; si me resisto a ella, puede decirse que me debato contra Dios...⁵⁸⁹

Así, la alegoría queda puesta del lado del orden, lo racional, lo cognoscible, atribuido a lo latino por Maeterlinck, que como hemos señalado, resuena extraterritorialmente en los versos rimados: tienen orden y medida. Esto nos permitiría realizar una lectura alegórica de estos poemas. Los versos libres, en cambio, son aquéllos que manifiestan el desconcierto de que “nada está en su lugar”: allí obra el símbolo como fuerza natural que desordena y confunde los datos de la realidad que el hombre ha compilado gracias a su razón. El símbolo *a priori* de la definición de Maeterlinck recuerda al concepto de forma *a priori*

⁵⁸⁹ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, pp. 124-127. Disponible en línea en Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/fl.image.swfv>.

kantiano, en palabras de Tatarkiewicz, “una propiedad de la mente que nos obliga a experimentar las cosas de un modo, o ‘forma’ particular”. Es una forma que “encontramos en los objetos porque es el sujeto quien se la impone a ellos”. En virtud de este origen subjetivo, la forma *a priori* –que Tatarkiewicz designa como forma E– “está dotada de los insólitos atributos de universalidad y necesidad”. Es forma del conocimiento, como lo son el espacio y el tiempo, la sustancia y la causalidad, “constantes e universales”, ya que “el conocimiento sólo es posible por medio de estas formas”. Este concepto de forma tendría su antecedente, según la escuela de Marburgo, en las ideas platónicas, como formas de la mente. Ahora bien, en *Crítica del juicio*, Kant no encuentra estas formas *a priori*, constantes y necesarias, en la experiencia estética. “Según él –señala Tatarkiewicz– la belleza no se determinaba mediante unas formas constantes de la mente, sino sólo por las capacidades del talento artístico; [...] la belleza se ha creado, y se creará siempre, por los genios”. Los avatares de la forma E a lo largo del siglo diecinueve fueron múltiples; con todo, no se logró “sino producir un escepticismo en lo referente a descubrir una forma única de visión artística”.⁵⁹⁰

En 1895, seis años después de la publicación de *Serres chaudes*, Hofmannsthal da a la imprenta su relato “Cuento de la noche 672”. Un joven, heredero de una fortuna importante, se siente acosado por los objetos con los que decoró su residencia vienesa y por sus cuatro criados. En un paseo laberíntico por los suburbios de la ciudad, visita unos invernaderos. La noche lo alcanza allí adentro y las plantas comienzan a cobrar formas extrañas, como si tuvieran máscaras. Se escapa, y poco después, en un cuartel, encuentra la muerte. La pregnancia simbólica del invernadero en este cuento, al igual que en los poemas de Maeterlinck, es manifiesta. ¿Qué significa el “invernadero”? ¿Por qué aparece como espacio ineludible? En la obra de Hofmannsthal del período comprendido entre 1890 y 1902, cuando liquida la experimentación simbolista con *La carta de Lord Chandos*, la encrucijada estética se plantea en términos de escisión entre sujeto y lenguaje. “Cuento de la noche 672” consta de dos partes y está narrado en tercera persona, con focalización en el protagonista. Éste, al igual que Des Esseintes y Dorian Gray, vive rodeado de objetos

⁵⁹⁰ Władisław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*, Presentación de Bohdan Dziemidok, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Editorial Tecnos, 1987, pp. 270-272.

decorativos, escogidos en función de ciertos atributos que destacan su artificiosidad. Esta estructura doble parece justificarse del siguiente modo: la primera parte presentaría el medio familiar, las redes de afinidades y de formas que contienen al protagonista en un universo conocido, que no ha cambiado desde su infancia, aunque no por ello se trate de espacios de bienestar, o de felicidad. La segunda parte arrojaría al joven a un universo extraño, siniestro, poblado de signos que intenta descifrar mediante el razonamiento analógico que hasta entonces había gobernado su relación con los seres y las cosas, signos que interpreta en consideración de dos sentencias que pesan sobre él.

Un verano de opresivo calor, el joven abandona su residencia de montaña y visita su propia ciudad en condición de extranjero. Así comienza la segunda parte del cuento. Su casa está cerrada y no tiene quien lo atienda. Decide alojarse en un hotel. Recorriendo calles laberínticas cumple las dos sentencias que pesan sobre él: “Tus pies te llevan adonde has de morir” y “Cuando la casa está lista, llega la muerte”. La visita a los invernaderos articula el pasaje de lo extraño, del “miedo familiar” a lo siniestro. Ya no son los invernaderos donde buscaba una flor que le permitiera alcanzar la idea de belleza a la cual no se puede acceder directamente. Lo que ve allí es deformidad, máscaras, muecas.

El proverbio turco “Cuando la casa está lista, llega la muerte” es el germen del relato. Hofmannsthal lo cumple en la trama: el *Kaufmannssohn* paga con su vida. Este proverbio es transcrito por Hofmannsthal en un apunte de 1893, a propósito de un proyecto de tragedia:

Tragedia. Espíritu antiguo: un hombre, que desea que los dioses lo envidien y lo corrompan, porque se dice a sí mismo que la situación que provoca esa envidia debe suponer tal elevado sentimiento de felicidad que merece ser deseada y perseguida por encima de todas las cosas. (Proverbio turco: “Cuando la casa está lista, llega la muerte”). Él mismo es un hombre sin envidia, apenas puede imaginar que se envidie a alguien. Comoquiera que sea, algo debe ser que se haya tenido, así como sólo se es verdaderamente celoso por la mujer que alguna vez se poseyó. Cómo al final, habiendo llegado al punto culminante, a partir del cual debe caer precipitadamente, al igual que un extraño, no comprende cómo empezar a prevenirse contra la envidia de los dioses, pues él, *interiormente*, no ha sido grandioso por nada.

Al morir, despreció a los dioses, dejó de creer en ellos. Idea fundamental: la vida cumple sus promesas; el corazón, no (Macbeth). (Figura: ¿Polícrates?).⁵⁹¹

⁵⁹¹ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893”, *RA III*, *op. cit.*, p. 363.

Esta tragedia jamás fue escrita, pero el proverbio sobrevivió al esbozo, conservando el núcleo trágico del proyecto original. Toda interpretación del *Märchen* debe asumir este fundamento trágico que Hofmannsthal no desarrolla bajo la forma del drama, sino de la prosa breve, al modo de las *Mil y una noches*. Pero esta forma del cuento oriental no es más que la superficie. El interés de Hofmannsthal es representar el “mundo actual”. Según sus propias palabras, en una carta al padre, la representación del presente mediante su extrañamiento, le fue inspirada por la lectura del drama de Maeterlinck, *Intérieur*, de 1894:

Con esta historia [el *Märchen*], no tuve la intención de ‘mostrar’ otra cosa que lo que los diarios muestran en su sección local. No es sino considerando la vida humana como lo hace Maeterlinck en la obra que me mandaste —el anciano que mira por la ventana a la familia amablemente reunida— como se toma conciencia del carácter feérico de lo cotidiano, de lo intencional no intencional, de lo onírico. Es lo que quise expresar simplemente y es por eso que busqué esa imprecisión extraña que hace que mirando superficialmente uno crea ver allí las *Mil y una noches*, mientras que si se mira de más cerca, uno se siente de nuevo tentado a proyectarlo en el mundo actual.⁵⁹²

El *Kaufmannssohn* como héroe trágico está muy próximo de Woyzeck, la criatura de Georg Büchner, en cuanto al aniquilamiento de la conciencia y de la acción: no sabe y no actúa.⁵⁹³ Pocos seres como el *Kaufmannssohn* y Woyzeck desandan el camino del “Conócete a ti mismo”. Unos años más tarde, Lord Chandos, en una supervisión de la realidad, redoblará los esfuerzos de conciencia para redimir a estos dos héroes perdidos. La fascinación de Hofmannsthal por la obra de Büchner, además de inscribirse dentro del movimiento de recepción modernista del dramaturgo alemán que, en palabras de Matthew Buckley, al extraerlo de su contexto le dio un “estatus anacrónico”, convirtiéndolo en poco

⁵⁹² Citado por Dirk Strohmann en “Maeterlinck et le mouvement *Junges Wien*”, *op. cit.*, p. 341.

⁵⁹³ Véase en *Woyzeck por Woyzeck*, de Ricardo Ibarlucía, versión libre de la obra de Georg Büchner, el parlamento del “Filósofo”: “En fin, ya que me lo pregunta, voy a darle una respuesta clara: el tema de esta obra es la imposibilidad de la tragedia, ¿me entiende?. Según Aristóteles, hay cuatro posiciones posibles del héroe respecto del saber y de la acción: *Enumerando con los dedos* 1) el héroe sabe y actúa; 2) el héroe no sabe y actúa; 3) el héroe sabe y no actúa; 4) el héroe no sabe y no actúa. Veamos la primera (el héroe sabe y actúa) sería Medea, que mata a sus hijos a sabiendas; segunda (el héroe no sabe y actúa) sería Edipo, que asesina a su padre y se casa con su madre sin saberlo. Tercera (el héroe sabe y no actúa) podemos decir que es propia de la tragedia moderna, tal es el caso de Hamlet, el dubitativo príncipe que aplaza continuamente su acción. Woyzeck, a esto quería llegar, ilustra claramente la posición número 4, que para Aristóteles es simplemente un absurdo: el héroe no sabe ni actúa, es decir, no es propiamente un héroe. Woyzeck no sabe lo que hace ni lo que dice. Cree saber, pero no sabe; cree hablar, pero es hablado por otro”, Buenos Aires, 2006, mimeo, p. 25. La obra se estrenó el 8 de junio de 2006 en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín con dirección y puesta en escena de Emilio García Wehbi.

menos que un profeta, y a poner en escena *Wozzeck* en el Residenztheater de Munich en 1913, tiene que ver con una cuestión que siempre lo inquietó estéticamente: la representación del héroe que se dirige hacia su destino sin saberlo, en la ignorancia más absoluta.⁵⁹⁴

El simbolismo en Hofmannsthal se reviste con el signo negativo de la objetivación, entendida como un abandono de sí y un intercambio de atributos entre el sujeto y los objetos de su entorno material inmediato, tanto los de función decorativa, como los enseres domésticos caídos en desuso. La aniquilación del yo, que en el “Cuento de la noche 672” se cumple acabadamente con la muerte del protagonista, se produce en un universo donde los objetos y los seres naturales de los reinos mineral, vegetal y animal, se han vuelto amenazadores y tanáticos.

No se trata ya de la naturaleza en cuyo centro se sentía el poeta a sí mismo, ni del mundo de la fábula novalisiana, donde todos los seres son dotados de lenguaje. El sujeto aquí se ve despojado de la doble capacidad de producir e interpretar signos verbales. Los dos lúgubres proverbios que rigen los pasos del protagonista hacia la muerte son sentencias que se realizan literalmente. Esto viene a confirmar la más siniestra sospecha: el lenguaje preexiste al hombre, al igual que su propia muerte.

⁵⁹⁴ Matthew Buckley, “Tragedy Walks the Streets”. *The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, Cap. V, p. 122. Damos aquí con un punto álgido en el que se vuelven evidentes los borramientos producidos por las historizaciones de la literatura de impronta ideológica. El nombre de Hofmannsthal suele ser apartado del acontecimiento de la primera puesta en escena de *Woyzeck* (en realidad, presentada con la ortografía *Wozzeck*), en ocasión del centenario del nacimiento de Büchner, acaso por la dificultad que tienen algunos críticos y estudiosos de la obra de Hofmannsthal, sobre todo, para asociar el nombre de un poeta “conservador” con el del revolucionario alemán por excelencia. Tales prejuicios, probablemente en su mayoría inconscientes o involuntarios, deforman las redes de lectura, recepción y expansión de las obras, empobreciendo su capacidad de significar y predeterminando su recepción futura (esto es, en el caso de Hofmannsthal, el pensar su obra lírica, dramática, narrativa, y ensayística, exclusivamente desde la *Umgestaltung* de la tradición, y no en lo que presentó de novedad radical). Si bien es cierto que Hofmannsthal lee a Büchner recién en 1910, es asombroso, por ejemplo, que un teórico de la lucidez de Peter Szondi no haya establecido la relación entre la obra de Hofmannsthal y la de Büchner, y las consecuencias que pudo haber tenido en la producción y en la reflexión estética del primero. Para conocer ciertas circunstancias de la elaboración de la puesta en escena de la obra de Büchner, véase la correspondencia entre Hofmannsthal y su amigo Clemens von Franckenstein, *Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894-1928*, Herausgeber von Ulrike Landfester, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1998, pp. 27, 40-41, 104-125. En los últimos años, gracias a la entrega que se hizo en 2005 al Freien Deutsche Hochstift del documento conocido como el *Handexemplar Rolle-Hofmannsthal*, se ha podido establecer con la mayor precisión el activo trabajo de Hofmannsthal en la primera puesta en escena de *Woyzeck* (Dietmar Goltschnigg, Wolfram Viehweg).

“La metáfora es reificada: las palabras comienzan a considerarse como cosas”, escribe Naomi Segal a propósito de la experiencia literaria de Lord Chandos.⁵⁹⁵ Esto es cierto en una primera instancia: las palabras dejan de ser productos humanos y son puestas del lado de los objetos. Pero este procedimiento no es sino la condición para dotarlas de vida, en un segundo movimiento. Así, cargadas de un poder siniestro, separadas del sujeto, cosificadas, aparecen luego reanimadas, pero sin otro sentido que el literal, ya que se ha roto definitivamente la relación hombre-palabra y, con esto, se ha perdido la capacidad interpretativa. Lo que ha dejado de funcionar es la analogía. Es el momento en el que un término deja de llevar a otro y el desplazamiento cesa. Podemos decir entonces que lejos de experimentar el “don de simpatía”, la actitud “mística” que Maeterlinck cree descubrir en Ruysbroeck, en Emerson y en Novalis, Hofmannsthal reinvierte al poeta del deseo por la palabra, cancelando el pensamiento analógico mediante la restitución de la potencia poiética del lenguaje. En el drama *La muerte de Tiziano*, de 1892, Hofmannsthal deja translucir la misma intuición que en el *Märchen*. Sin embargo, la escritura dramática habrá de proporcionarle más recursos que la poesía o la prosa breve para sortear la encrucijada del esteticismo. El modo de hacerlo será, en primer lugar, mediante la anulación del razonamiento analógico, y en segundo término, como explicaremos en el capítulo siguiente, con la metamorfosis recíproca: la transformación alomática.

⁵⁹⁵ Naomi Segal, *The Banal Object: Theme and Thematics in Proust, Rilke, Hofmannsthal, and Sartre*, London, Bithell Series of Dissertations, University of London, 1981.

V. Un arte de invernadero: el concepto de forma en la obra de Hugo von Hofmannsthal.

vi las sombras oblicuas de unos helechos
 en el suelo de un invernáculo
 Jorge Luis Borges⁵⁹⁶

1. *Treibhauskunst*

Hemos afirmado en la Introducción que la forma es, en el periodo que damos en llamar “primer esteticismo”, el concepto estético por excelencia, puesto que refiere tanto a lo material *–morfe–* como a lo ideal, espiritual, e intangible *–éidos–*, satisfaciendo la necesidad de una innovación material y creativa. Vimos que en el caso del enfrentamiento de Ruskin contra Whistler lo que despertó la violencia del crítico fue la pérdida de la forma en la obra del pintor; vimos también a propósito de *El retrato de Dorian Gray* y de los más importantes ensayos de Wilde que el problema de la forma reviste un carácter casi obsesivo, y está ligado a los paradigmas de los modos de representación realista-naturalista y romántico-esteticista, de acuerdo con los polos que distingue la estética wildeana.

En este capítulo final, presentaremos los interrogantes que Hofmannsthal le dirige a la forma, como condición esencial de la creación poética y artística, a la vez que como amenaza de privar a ésta de su vitalidad. El modo acuciante en el cual Hofmannsthal reflexiona sobre la forma da cuenta del lugar central que ocupa ésta en el seno del esteticismo. La forma se encuentra en su caso íntimamente ligada al problema de la artificialidad de la poesía –figurada por el crítico Kurt Breysig como “arte de invernadero”

⁵⁹⁶ “El Aleph”, en *Obras Completas*, tomo 1, p. 596, Buenos Aires: Círculo de Lectores, Emecé, 1984. Nuestro epígrafe no fue elegido por una mera semejanza temática o léxica; al igual que Borges en “El Aleph”, el protagonista del *Cuento de la noche 672* de Hofmannsthal veía desplegarse en los ornamentos de su vivienda “las formas de los animales y las formas de las flores, y la transformación de las flores en animales; los delfines, los leones y los tulipanes, las perlas y los acantos: descubría la lucha entre el peso de las columnas y la resistencia del sólido suelo, el impulso de todas las aguas al ascender y de nuevo al bajar; descubría los colores de las flores y de las hojas, los colores de las pieles de los animales salvajes y de los rostros de las razas humanas; los colores de las piedras preciosas, el color del mar tormentoso y del mar resplandeciendo serenamente; es más, descubría la luna y las estrellas, la mística bola y los místicos anillos, y, surgidas de ellos, las alas de los serafines”. Hofmannsthal, Hugo von, *Das Märchen der 672 Nacht, Reitergeschichte, Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, Frankfurt am Main, Fischer, edición revisada por Ellen Ritter, 1997, pp. 9-10.

– y de la escritura en general, y de la naturaleza como modelo que el artista debe tomar para crear. La forma es, para Hofmannsthal, la medida exacta que debe adoptar el artista para que la obra de arte no quede definitivamente separada de la vida, pero tampoco anonadada por la fuerza vital; en este sentido, la forma es una suerte de garante para el artista, indispensable para la creación. La forma es también, en la indagación hofmannsthaliana, género, problema que se le plantea sobre todo, tal como mostraremos aquí, a propósito de la elección de una forma para la prosa breve: *¿Novelle, Märchen o Erzählung?*

Hofmannsthal pertenece a un grupo de jóvenes poetas que, en Munich y Viena, en silencio, en el aislamiento casi más completo respecto del público, emprendieron la tarea de enriquecer la poesía, enriquecerla sobre todo en las formas.⁵⁹⁷

Treibhauskunst es el nombre que Kurt Breysig da a la poesía de Stefan George y de Hugo von Hofmannsthal en un artículo publicado en abril de 1899 por *Das Magazin für Literatur*. El autor describe el “arte de invernadero” como un “arte de la forma” y, desde tal perspectiva, establece una tradición que no está emparentada con el realismo ni con el naturalismo, así como tampoco con la poesía pura. Por lo demás, Breysig sostiene que este arte no guarda relación alguna con lo que se está produciendo en el extranjero; la obra de Maeterlinck, por ejemplo, puede asociarse con la de Ibsen, pero no es posible pensar en el caso de “Stefan George y los suyos” semejante relación, pues han tomado su apoyo solamente en artistas alemanes.⁵⁹⁸

Antes de continuar con lo que nos interesa aquí —esto es, el concepto de forma y su figuración como “arte de invernadero” en la obra temprana de Hofmannsthal—, despejaremos dos errores en que incurre Breysig, debidos ciertamente a la proximidad en el tiempo que guarda con ambos poetas, tanto como al hecho de que se hace eco de lugares comunes que circulan en los medios literarios berlineses, muniqueños y vieneses de los últimos años del siglo diecinueve. El primer error es que Hofmannsthal no se consideraba uno de los de George, si bien publicaba en la revista que éste dirigía, *Blätter für die Kunst*,

⁵⁹⁷Breysig, Kurt, "Treibhauskunst", en Wuthenow, Ralph-Rainer, *Stefan George in seiner Zeit*, vol 1, Stuttgart, Klett-Cotta, pp. 51-54.

⁵⁹⁸ La crítica de fines del siglo diecinueve compara y asocia de manera recurrente la obra dramática de Maeterlinck y la de Ibsen. En 1894, Richard Hovey sugiere incluso que Ibsen pudo haber escrito *Solness, el constructor* (1892) bajo la influencia de Maeterlinck: "Symbolism and Maurice Maeterlinck", en *The Plays of Maurice Maeterlinck*, Chicago, Herbert S. Stone & Company, 1894, pp. 3-11.

desde sus inicios mismos en octubre de 1892.⁵⁹⁹ Una de las tantas pruebas de esto puede leerse en la siguiente cita de una carta de Hofmannsthal a George, fechada en Viena el 13 de octubre de 1898:

Créame también que es la confusión, uno de los numerosos aspectos propios de la joven generación, que son los momentos de inseguridad y de idas y vueltas de una inmadura comprensión del arte, lo que me fuerza a apartarme cada tanto de su círculo, nunca de la admiración por sus propias obras.⁶⁰⁰

Unos pocos meses antes, en julio de 1898, desde Bruselas, George le había enviado unas líneas donde lo invitaba a colaborar en la edición de otoño de *Blätter*, formulando una reserva, a la cual parecía responder la aclaración de Hofmannsthal que acabamos de citar: “Podría sumarse con su obra si aún considera que no se ha alejado demasiado de nuestra visión artística”.⁶⁰¹

El segundo error de Breysig es más llamativo, ya que el activo interés que tanto George como Hofmannsthal mostraban por los poetas franceses, belgas, ingleses e italianos era manifiesto. George, además de su trabajo como poeta y editor de *Blätter für die Kunst*, había emprendido una tarea de traducción que resultó determinante en el curso ulterior de la poesía en lengua alemana, como lo fue *Die Blumen des Bösen*, su versión de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, publicada en 1901. Tradujo también a Shakespeare, a Swinburne, a Dante, entre otros.

En una carta mucho más temprana, fechada en diciembre de 1892, apenas un año después de haberse iniciado el intercambio epistolar, Hofmannsthal le escribe a George que le agradecería que lo pusiera en contacto con los franceses

tan próximos a nuestra disposición de ánimo y a nuestra concepción del arte. Rodenbach, Henri Mazel, Montesquiou, y muchos otros, con los sugestivos

⁵⁹⁹ No menos cierto es que Hofmannsthal, en la correspondencia de aquel año con George, hablaba de “nuestra” *Blätter*. Es el mismo uso del posesivo de primera persona de plural de la cita de Hofmannsthal que damos unas líneas más adelante.

⁶⁰⁰ *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Zweite ergänzte Auflage, München und Düsseldorf, Helmut Küpper vormals Georg Bondi, [1938], 1953, p.136.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 134. Como sea, la relación entre ambos poetas estuvo signada de ambigüedades y malentendidos que la admiración mutua no consiguió hacerles superar. Véase al respecto Rieckmann, Jens, *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Significanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende*, Tübingen, Basel, Francke, 1997.

símbolos del murciélago huidizo, del secreto fauno, de la vieja seda desteñida, son para mí, lamentablemente, tan sólo nombres y blasones.⁶⁰²

Si Breysig define un arte de la forma en Hofmannsthal y en George bajo el término *Treibhauskunst*, no lo hace con la preocupación de determinar el concepto de forma según lo entienden los poetas mismos. El propósito de este capítulo es precisamente el de abordar el concepto de forma en la obra temprana de Hofmannsthal desde el cristal del invernadero, lo cual nos llevará a esbozar una respuesta a una pregunta de importancia mayor: ¿qué relación existe para Hofmannsthal entre artificio y naturaleza, o en otros términos, entre poesía y vida? Si, como sugiere Adorno en “George y Hofmannsthal”, en una nota al pie cuya agudeza justifica el artículo entero, generoso en prejuicios y desatinos, no debemos tanto defender a Hofmannsthal de las acusaciones que lo han tildado de esteticista cuanto salvar al esteticismo mismo, lo que corresponde en nuestro caso es establecer hasta qué punto el arte de la forma de Hofmannsthal supone una separación de las esferas estética y ética.⁶⁰³

Después de realizar un recorrido sobre el significado y el uso del término *Treibhauskunst* en el siglo diecinueve y de detenernos en unas palabras del escritor austríaco Robert Musil, contemporáneo de Hofmannsthal, que dan cuenta, aunque de otro modo que las de Breysig, del complejo de cuestiones que plantea el esteticismo austro-alemán, daremos un rodeo por las “casas de sueños” benjaminianas con el fin de determinar qué tipo de espacio constituye el invernadero para el imaginario burgués del *Jugendstil*. Veremos de qué modo los atributos del invernadero y de sus productos permiten el deslizamiento hacia un terreno propicio en el que se dirime el conflicto que subyace en los fundamentos del esteticismo, a la vez que no deja de manifestarse en un malestar autorreflexivo, tal como se evidencia en el poema “Vida” (1894), el “Cuento de la noche 672” (1895), y el ensayo “Poesía y vida” (1896), de Hofmannsthal.

Para comenzar, intentaremos dar cuenta, lo más concisamente posible, de la riqueza semántica de la palabra *Treibhauskunst* y de los adverbios y adjetivos que de ella derivan. Proveniente de la jardinería y de la horticultura, el término *Treibhauskunst* tiene, en su

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 50-51.

⁶⁰³ Véase Theodor W. Adorno, “George y Hofmannsthal”, *Prismas*, op. cit., pp. 201-243. La nota a la que hacemos mención es la nº1 de la página 216. Este artículo, escrito entre 1939 y 1940, está dedicado a la memoria de Walter Benjamin.

sentido figurado, ocurrencias anteriores en el siglo diecinueve. Breysig, pues, lo retoma, no lo acuña. Se trata de un sustantivo compuesto de la lengua alemana, tal como se encuentra repertoriado, por ejemplo, en un diccionario de rimas de 1826⁶⁰⁴ y definido en detalle en el diccionario de la lengua alemana de Jacob y Wilhelm Grimm, compuesto a partir de 1854.⁶⁰⁵

En el diálogo de Johann Heinrich Pestalozzi “Josef und Claus. Ein Gespräch über Pestalozzi und Steinmüller”, escrito entre 1803 y 1804, los editores señalan la expresión “con un lamentable arte de invernadero” como variante de “con gran arte y a duras penas”, lo opuesto de algo que se realiza o se produce de manera espontánea, sin esfuerzo, “naturalmente” podríamos decir.⁶⁰⁶ *Treibhauskunst* es también el término con el que Richard Wagner calificaba tanto a los “Conciertos espirituales” [*Concertwesen*], como al intento de producir un arte griego en la Alemania decimonónica.⁶⁰⁷ En el ensayo de Karl Marx “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte”, de 1852, hallamos el adverbio *treibhausmäßig*: “La industria y el comercio, es decir, los negocios de la clase media, deben florecer como planta de estufa bajo el Gobierno fuerte”.⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Spiritus Asper, *Allgemeines deutsches Reimlexikon*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1826, p. 634.

⁶⁰⁵ El artículo *Treibhaus* consta de cuatro partes. La primera definición se refiere a la construcción que se utiliza para el cultivo de plantas, invernadero, también llamado *Glashaus* o *Gewächshaus*. En este caso, la aparición de la palabra *Treibhaus* se registra a partir del siglo XVIII empleada en un sentido referencial o como término de una comparación teniendo por base su sentido literal. Ahora bien, de acuerdo con los autores, el uso más difundido del término en el siglo XVIII era el figurado. Los semas sobre los cuales parecieran fundarse la mayoría de los préstamos comparativos, los desplazamientos metafóricos y los desprendimientos sinecdóquicos son mayormente los de “calor”, “encierro”, en oposición a aire libre o naturaleza, y “crecimiento provocado, estimulado artificialmente”. La segunda definición tiene que ver con el uso del término *Treibhaus* -también *Treibkaue*- en la explotación minera, con el que se designa una casilla construida sobre una máquina de extracción, llamada *Treibkunst*. Puede tratarse tanto de la extracción de carbón como de agua. En el tercer apartado, los Grimm reportan en este tercer apartado el uso humorístico del término, brindando apenas tres ejemplos de los siglos XVIII y XIX. En la cuarta parte, los autores detallan los distintos términos que se formaron a partir de *Treibhaus* en el siglo XIX. Entre estas derivaciones, se encuentra el verbo *treibhausem* referido a la educación, que significa algo como crecer en un invernadero. A continuación, se enumeran los adjetivos formados a partir de *Treibhaus* que en su mayoría expresan la idea de semejanza: *treibhausähnlich*, *treibhausartig*, *treibhausmäßig*. En último lugar, los Grimm reúnen una gran cantidad de sustantivos compuestos que “se refiere a la representación del calor no natural del invernadero y traslada la inferioridad del crecimiento provocado especialmente al campo de la pedagogía y del arte”.

⁶⁰⁶ En el original, “mit einer erbermlichen Treibhauskunst” y “mit großer Kunst und Mühe”. Pestalozzi, Johann Heinrich, *Johann Heinrich Pestalozzi. 1803-1804*, vol. 16 de *Pestalozzi Werke*, Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter, edición a cargo de Walter Feilchenfeld-Fales y Herbert Schönebaum, 1935, p. 434 y p.76 respectivamente.

⁶⁰⁷ El primer caso fue tomado del prólogo a *Geschichte des Concertwesens in Wien*, de Eduard Hanslick, Viena, Blaumüller, 1869, vol. 1, pp. IX-X. El segundo es citado como ejemplo en la entrada “Treibhauskunst” del citado diccionario de los Grimm.

⁶⁰⁸ “Industrie und Handel, also die Geschäfte der Mittelklasse, sollen unter der starken Regierung treibhausmäßig aufblühen”. Marx, Karl, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, en *Marx. Engels*.

Al igual que en nuestra lengua, en la que el adjetivo “artificial” pertenece a la misma familia que el sustantivo “arte”, en alemán, *künstlich* –sinónimo, como hemos visto, de *treibhausmäßig*– deriva de *Kunst*. Estas sencillas referencias filológicas nos colocan en el centro del problema que plantea Breysig en términos de “arte de invernadero”, que no es tanto el de la separación entre forma y contenido, cuanto el que opone el arte artificial a un supuesto arte natural. Esta oposición, que en un primer momento puede recordar a la que Friedrich Schlegel establece entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*, no es sino el revés y el señalamiento del flagrante fracaso de la poética schlegeliana entre los poetas del esteticismo. El interés de destacar esto reside en el curioso hecho de que hasta los años sesenta, por lo menos, se dio en llamar “neorrománticos” a George y a Hofmannsthal.

De acuerdo con Carola Groppe, el arte de la forma, según lo caracteriza Breysig, es “un mundo propio con normas y esferas de valores de creación propias, que se ha apartado conscientemente de la imitación de la naturaleza y de la descripción de la realidad”. Se puede interpretar a partir de las palabras de Breysig, que “la poesía se crea una nueva autonomía por la forma”. Breysig define este arte de la forma colocándose en la polaridad entre la descripción de la realidad y un nuevo arte de la forma.⁶⁰⁹ Esta autonomía que la poesía crea para sí está lejos de ser la que Schlegel proclamaba en el fragmento n°116: la autonomía de la “poesía universal progresiva”, que, en palabras de Peter Szondi, produce un rebasamiento de los géneros poéticos.⁶¹⁰ Es una autonomía de lo estanco y lo particular, una autonomía de producto de invernadero, que se erige en la tensión de la disputa entre la técnica y la naturaleza por el dominio del arte.

Werke 8, Berlin, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Dietz Verlag, 1969, p.205. La traducción que damos en castellano pertenece a A. S. Cuper y se encuentra en la página 320 del siguiente volumen: Marx, Karl, *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850. El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, introducción de Ramón Cotarelo.

⁶⁰⁹ La cita completa de Groppe es: “Die ‘Formenkunst, wie Breysig sie bezeichnet, sei in der Lage, eine Eigenwelt mit eigenen Normen und Wertsphären zu schaffen, indem sie sich bewußt von der Naturnachahmung und der Schilderung der Wirklichkeit abgewandt habe. Die Dichtung, so kann man im Anschluß an Breysig interpretieren, schafft sich über die Form eine neue Autonomie. Während George aber daraus weitreichende Aufgaben der Dichtung und der Dichter für die Gesellschaft ableite, blieb Breysig bei der Schilderung der Polarität zwischen Wirklichkeitsschilderung und neuer Formenkunst stehen“. Groppe, Carola, *Der Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis. 1890-1933*, Colonia, Weimar, Viena, Böhlau Verlag, 1977, p. 193.

⁶¹⁰ Szondi, Peter, “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”, en *Eco*, Tomo XXVII/6, n°162, Bogotá, pp. 561-591. En este artículo, Szondi sostiene que la teoría de los géneros de Schlegel está fundamentada en su concepción de la filosofía de la historia, y problematiza, en primer lugar, la noción misma de género literario

En los últimos años del siglo diecinueve y los primeros del veinte, tanto el término *Treibhauskunst* como *Treibhauskultur* parecen haber quedado definitivamente asociados a la postura esteticista según la cual el arte debe crear sus propias normas de producción y de recepción dentro de una esfera autónoma que garantice el vínculo entre unas y otras obras, sin consideración de su aspecto moral y ético. La reflexión acerca de esta distinción se encuentra en el corazón mismo de *El hombre sin atributos*, obra mayor del escritor austríaco Robert Musil, compuesta entre 1921 y 1942, año de su muerte. Éste, en su diario de 1905, refiere un diálogo mantenido con su amigo Joseph Gustav von Allesch sobre *Al revés*, durante el cual se manifestó contrario al refinamiento del estilo huysmansiano: “es [...] algo artificioso; no es real”. A lo cual su amigo replicó con dos preguntas: “¿Qué significa eso de real? ¿Y desde cuándo es un defecto ser artificioso?” Musil, tras referir dicha conversación, intenta plasmar el malestar que le provoca su propio juicio:

Esa breve conversación me puso de mal humor para el resto del día. Como si yo no conociera en absoluto el valor estético del artificio. [...] La cosa es como sigue: un tipo de hombre, a quien en realidad no he comprendido jamás, me resulta ahora muy próximo. Es el tipo estéticamente sensitivo. Yo soy moralmente sensitivo. [...] Antes frecuentaba a los estetas. Más adelante empecé a considerarlos, a partir de un cierto nivel, como productos de invernadero [*Treibhauskultur*]. [...] Sensaciones construidas, sensaciones de papel. Ahora me enfrento a un hombre que, desde el punto de vista cultural, es polifacético.⁶¹¹

El recorrido que hemos trazado nos permite establecer que el arte de invernadero es comprendido en el *Jahrhundertwende* □el cambio de siglo□ como un arte de la forma en tanto arte artificial, desligado por completo de la experiencia y de la sensibilidad ética del hombre. Es el arte que se corresponde con la figura del esteta que ha deslindado las esferas del arte y de la moral, separación también planteada en términos de arte y vida.

⁶¹¹ Musil, Robert, *Diarios, 1899-1941/42*, 2 volúmenes, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, traducción de Elisa Renau Piqueras revisada por Jacobo Muñoz Veiga, 1994. Entrada del 5 de julio de 1905 del “Cuaderno 11”, p. 168, vol. 1. Respecto del problema de la relación entre estética y moral en la obra de Musil, véase Bohrer, Karl Heinz, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, Munich, Viena, Edition Akzente, Carl Hanser Verlag, 2004, Capítulo VIII. En la página 253, Bohrer cita parte de este pasaje del diario de Musil: “Ein Typus, den ich eigentlich nie verstand, rückt mir nun nahe. Der typus des ästhetischen Sensitiven. Ich bin moralisch sensitiv... Früher ging ich mit den Ästheten mit. Später hielt ich sie von einem Grade an für Treibhauskultur ... Construierte Empfindungen, Papierempfindungen.”

2. El arte o la vida

Percibir no el obrar de la naturaleza, sino las obras de arte como lo preexistente, naturalmente dado. Llegar a nosotros por el arte; llenar esquemas (soneto, tragedia del destino, pantomima) con un contenido correspondiente; la forma puede corresponder en el sentido más profundo pero sólo aquella de lo orgánico, cuya envoltura también es una obra de arte; recién entonces lograremos darle forma a lo que hemos vivido.⁶¹²

Bajo el título *Poesía y Vida*, Hofmannsthal publicó parte de una conferencia pronunciada en Viena el 30 de abril de 1896, en la que deplora la pérdida del “concepto de la totalidad en el arte”, producida por la extraña hibridación entre naturaleza e imitación [*Nachbildung*], “como en los panoramas y los gabinetes con figuras de cera”, o como “las figuras de mármol colocadas en los bancos de piedra de un jardín”.⁶¹³

La causa de esta combinación inquietante es, según Hofmannsthal, el rebajamiento de la poesía a la condición de confesión ornamentada. Responsable de esto es la interpretación que se ha dado a las sutiles palabras de Goethe que llaman a “escribirse algo desde el alma”, y a los biógrafos y redactores de notas que buscan en *Werther* la delimitación entre el acontecimiento vivido por el autor y lo propiamente poético. El resultado es que “se ha creado un nuevo órgano para gozar de lo informe [*das Formlose*]” y se ha impulsado la descomposición de lo espiritual en el arte”.⁶¹⁴ Lo informe –esto es, la individualidad tomada en préstamo, carente de tono personal, el estilo, el sentimiento, la referencia inmediata a la vida□ es incapaz de acoger el espíritu. La forma en arte es material y espiritual; una no puede darse sin la otra. En poesía, el material es la palabra, pero no “la palabra como soporte de un contenido vital”, sino “la onírica palabra hermana”, aunque una y otra abreen en la misma fuente.⁶¹⁵ Jean-Yves Masson inscribe esta división

⁶¹² Nota de trabajo tomada en noviembre de 1893 e introducida con la siguiente oración: “Mi (nuestro) desarrollo artístico caracterizado por Berger”. Se trata de Alfred von Berger, dramaturgo, director teatral y escritor austriaco, profesor de filosofía y de estética de la Universidad de Viena a partir de 1896. “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893”, en Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III 1925-1929. Aufzeichnungen, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, edición a cargo de Bernd Schoeller, Ingeborg Beyer-Ahlert y Rudolf Hirsch, Francfort del Meno, Fischer, 1980, p. 367.

⁶¹³ *Poesie und Leben* apareció por primera vez en *Die Zeit*, Viena, el 16 de mayo de 1896. Las citas corresponden respectivamente a las páginas 15 y 17 de la siguiente edición: Hofmannsthal, Hugo von, *Reden und Aufsätze I. 1891-1913, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, al cuidado de Bernd Schoeller y Rudolf Hirsch, Francfort del Meno, Fischer, 1979.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

del uso de la palabra dentro del proyecto poético hofmannsthaliano de reformular la tradición, no sólo arrancando a la lengua de los automatismos del habla cotidiana, sino en el “esfuerzo de ‘hacer callar’ a los muertos que hablan en el lenguaje”, de acuerdo con la interpretación que el mismo Masson hace del poema *Gedankenspuk* [Espectros de pensamiento], de fines de 1890, según la cual “la presencia de los muertos y de las obras muertas, atormentadora, se vuelve fantasmática”, poema en el que se lee “hasta qué punto las figuras impuestas por la herencia impiden toda inmediatez de la conciencia”.⁶¹⁶ Esta interpretación, que es una de las líneas de fuerza del trabajo de Masson, sigue el camino crítico señalado por Ernst Curtius en su artículo de 1934 “George, Hofmannsthal y Calderón”. Allí, Curtius analiza el “ciclo calderoniano” de Hofmannsthal, en el que éste da cuenta de su “fantasía integradora”: “Hofmannsthal, como su hermano en la magia Novalis, tuvo la fundamental intuición de que todo contenido espiritual ya informado podía a su vez devenir materia para una nueva información. Pues en la infinita escalera del Universo, todo es a la vez forma y materia”.⁶¹⁷

Hofmannsthal, a continuación, cita textualmente a un autor que le es “desconocido pero valioso”:

No es el sentido lo que determina el valor de la poesía (pues de lo contrario sería sabiduría, erudición), sino la forma, esto es, nada extrínseco en absoluto, sino aquello profundamente evocador en el compás y el tono [...] El valor de la poesía tampoco está en un único hallazgo, por feliz que sea, en un verso, una estrofa o una sección mayor. Lo que caracteriza, antes que nada, la alta poesía es el conjunto, la relación de cada una de las partes entre sí, la necesaria cadencia de una a otra.⁶¹⁸

Hofmannsthal había asegurado a su auditorio que no tenía la intención de detenerse en nombres de poetas contemporáneos, por lo cual se reservó el del desconocido autor de estas palabras, que no es otro que George. *Über Dichtung* apareció en octubre de 1894 en *Blätter für die Kunst*, en el mismo número en el que Hofmannsthal publicó su poema *Leben*, cuyos últimos versos dicen: “Tal las formas caídas en oscuro, / En la tierra así todo

⁶¹⁶ Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2006, p. 74 y pp. 63-64.

⁶¹⁷ Ernst Curtius, *Ensayos críticos. Acerca de la literatura Europea*, Traducción de Eduardo Valentí, Tomo I, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1959, p. 230.

⁶¹⁸ En “Poesie und Leben”, *op. cit.*, p. 16.

ha acabado, / Como el sueño al ritmo de la ola -/ Bienvenida la muerte llega ahora”.⁶¹⁹ Como las formas sumergidas en la oscuridad, todo lo terrenal ha llegado a su fin; sólo cabe esperar que, al igual que un sueño en el silencioso compás de las olas, llegue la muerte. La forma es en cierto modo el garante de la vida en la tierra, como lo es de la poesía. Retomando la cita del desconocido autor, Hofmannsthal explica que el arte del poeta consiste en arrancar a las palabras de sus “sólidas y falsas combinaciones” [*festen, falschen Verbindungen*], otorgándoles “una nueva y audaz combinación” [*eine neue und kühne Verbindung*], y luego exhorta: “Que se nos deje ser artistas en palabras, como otros lo son en piedras blancas y de colores, en bronce batido, en tonos puros o en danza”.⁶²⁰

La crítica hofmannsthaliana de la imitación directa de la vida es más la constatación de una imposibilidad que un precepto programático. Lo espiritual, que para Hofmannsthal es “el elemento del arte de la poesía”, no se presta a ser imitado. Lo que vuelve única a una obra de arte, como parte esencial concomitante a su composición, es el efecto que causa. Y el efecto es “el alma del arte, su alma y su cuerpo”, aquello sin lo cual, “no sé para qué existe”, agrega Hofmannsthal. Este concepto de efecto de la obra de arte supone una fuerte apelación al otro, al lector, al espectador, al auditor, y lo introduce en el proceso estético desde lo que éste tiene de más profundamente moral, pues para Hofmannsthal sólo las almas que han vivido pueden ver en las composiciones poéticas su riqueza, mientras que “las almas indigentes no ven casi nada”.⁶²¹ Esta relación con el otro en la esfera estética – puesto que está mediada por la obra de arte y por el efecto que ésta causa– no podría producirse fuera de la consideración de lo moral. Hofmannsthal estuvo desde siempre firmemente convencido de esto. En uno de sus apuntes de 1893, leemos: “*Esteticismo. El fundamento de lo estético es la moral”.⁶²²

⁶¹⁹ "Und wie die Formen all in Dunkel sanken, / So hat auch alles Irdische geendet, / Und wie der Schlaf im leisen Takt der Wogen -/ Willkommen käme jetzt der Tod gezogen". Hemos transcritos estos versos del poema en su lengua original del volumen siguiente: *Hugo von Hofmannsthal. Poesía Lírica, seguida de "Carta de Lord Chandos"*, con prólogo de Ricardo Cano Gaviria, traducción de Olivier Giménez López y epílogo de Hermann Broch, Montblanc (Tarragona), Igitur/Poesía, 2002, pp. 81-82.

⁶²⁰ "Man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weissen und farbigen Steinen, in getriebenen Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz." Todas las citas corresponden a "Poesie und Leben", *op. cit.*, p. 17.

⁶²¹ Todas las expresiones entrecomilladas se encuentran en la página 32 de la obra antecitada.

⁶²² Hofmannsthal, "Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893", *op. cit.*, p. 362.

Si Hofmannsthal ha separado la poesía de la vida, no es sino para mostrar cuán acabadamente ligada se encuentra una a la otra. Mediante la vivencia [*Erlebnis*], Hofmannsthal devuelve a su auditorio la vida, tal como lo ha prometido poco antes:

Sólo al precio de recorrer los caminos de la vida, con las fatigas de sus simas y las fatigas de sus cimas, se alcanza la comprensión del arte espiritual. Pero los caminos son tan largos y sus incesantes vivencias se devoran tan inexorablemente entre sí que pesa sobre el corazón, como una parálisis mortal, y sin embargo divina, la inutilidad de toda explicación, de todo razonamiento, y quienes de verdad comprenden se tornan taciturnos como los espíritus auténticamente creadores.⁶²³

La vivencia es un flujo sin forma, como el mar del poema *Leben*. La forma detiene por un instante el flujo y permite aprehender lo vivido. En esto, el arte es, sin lugar a dudas, fuente de dicha.

3. La forma orgánica: Gottfried Semper

Entre las notas tomadas en 1893 para el proyecto de redacción de un “Diálogo sobre el arte” [*Dialoge über die Kunst*], Hofmannsthal tiene previsto tratar el problema de la falta de forma [*Formlosigkeit*] en la obra de arte. “La forma nos lega armonía, satisfacción, como las palabras consoladoras dejan un problema resuelto –escribe–; “da una idea de la armonía cósmica, satisface los instintos cosmogónicos (Semper)”.⁶²⁴

¿Cómo ha llegado Hofmannsthal a Semper? Gottfried Semper era un arquitecto y teórico del arte alemán, autor de *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860-1863). En el apunte que citamos, Hofmannsthal muestra haber leído a Semper, o cuanto menos tener conocimiento de conceptos fundamentales de su teoría de la arquitectura, tal como el de la determinación formal del ornamento y el de los instintos cosmogónicos. No hemos encontrado hasta el momento, a pesar de nuestra

⁶²³ En este caso, hemos optado por tomar la inmejorable traducción de Marciano Villanueva Salas, en: *Hugo von Hofmannsthal. Instantes griegos y otros sueños*, Valladolid, cuatro.ediciones, 2001, p.33.

⁶²⁴ "Formlosigkeit in einem Kunstwerk (V. Essay).- Man weiss nicht, was man damit anfangen soll. Form hinterlässt Harmonie, Befriedigung wie Trostrede gelöstes Problem ; gibt eine Ahnung der kosmischen Harmonie, befriedigt kosmogonische Triebe (Semper)." En "Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893", *op. cit.*, p. 361. Hemos volcado en el apéndice la traducción completa de este esbozo de Hofmannsthal, que contiene *in nuce* su pensamiento teórico y hasta el momento no se ha publicado en castellano.

consulta exhaustiva de la abundante bibliografía de y sobre Hofmannsthal, la referencia que nos indique qué texto de Semper ha leído. Se trata, con toda seguridad, de los “Prolegómenos” de *Der Stil*, y acaso también de la conferencia “De la determinación formal del ornamento y de su significado como símbolo del arte”, dictada en Zurich el 24 de enero de 1856, donde Semper esboza su teoría de lo bello. Michael Hamburger, en el informe sobre la biblioteca de Hofmannsthal, no refiere la presencia de ningún volumen de Gottfried Semper.⁶²⁵ De modo que hasta ahora no hemos podido establecerlo. Dejamos esta tarea para una futura investigación, lo cual no nos impide afirmar que Hofmannsthal halló en el concepto de forma semperiano un fuerte sustento sobre el que basó su propia reflexión sobre el problema de la forma en el arte.

Semper, amigo íntimo de Richard Wagner y de Gottfried Keller, tanto en su condición de arquitecto como en la de teórico del arte, ejerció una poderosa influencia en el desarrollo de la práctica arquitectónica, la reflexión estética, y la historia del arte, a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, evidente en Wölfflin y Dilthey, entre otros nombres destacados. Designado miembro honorario de la Academia Imperial de Bellas Artes de Viena, en 1869 comienza, por encargo de Francisco José, el proyecto del “Foro Imperial”, que consiste, en primer lugar, en la ampliación del palacio, y la construcción de nuevos edificios conectados entre sí, razón por la cual se instala en la capital del imperio austro-habsbúrgico en septiembre de 1871. Si el *Hofburgtheater* de Viena se construye efectivamente entre 1874 y 1888, será el inacabado proyecto del foro el que, por motivos opuestos, marcará decisivamente a dos de los arquitectos que continuarán con la obra de modernización de la ciudad: Camilo Sitte, “el romántico arcaizante”, y Otto Wagner, “el racional funcionalista”, según los califica Carl E. Schorske. El nombre de Semper queda asociado a la *Ringstrasse* de Viena, adonde se lo convocó, de acuerdo con Schorske, para conciliar las demandas de utilidad y esplendor, funcionalismo e historicismo, que habían entrado en conflicto durante el proceso de modernización.⁶²⁶

La “estética práctica” de Semper supone un giro respecto de la estética especulativa que no debe entenderse, sin embargo, como un rechazo del idealismo. La filosofía especulativa tiene en las artes un efecto negativo que “se manifiesta en la tendencia

⁶²⁵ Véase Hamburger, Michael, “Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht”, en *Euphorion* 55, 1961.

⁶²⁶ Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, Vintage Books, 1981, p. 44. y pp. 101-104.

iconográfica de un arte volcado hacia el futuro, la persecución de nuevas ideas, la profusión de pensamientos, la profundidad y la riqueza del sentido”. Este aspecto tendencioso, y la invocación de intereses no ligados al arte, son para Semper signos de barbarie, de declinación. Así, llegado a la cima, “el arte muestra su odio hacia la exégesis” y se inclina hacia “móviles universales puramente humanos, eligiendo intencionalmente temas sencillos, ya conocidos, que considera de la misma manera que los materiales tales como la arcilla, o la piedra, a partir de los cuales crea, medios para un fin suficiente en sí mismo”.⁶²⁷

Lo que Semper se proponía hacia 1850 era un punto medio entre el idealismo y las corrientes del realismo, con el fin de elaborar una teoría empírica del arte:

Una ciencia de este tipo no es un manual destinado a la práctica artística, no enseña la manera de producir una cierta forma de arte, sino que se interesa más bien por su nacimiento. La obra de arte es para ella el resultado de todos los momentos creativos que concurren en su devenir.⁶²⁸

El objetivo de la teoría empírica del arte es “extraer la ley interior que reina en el mundo de las formas artísticas a igual título que en la naturaleza”. La ciencia del arte empírica es la teoría del estilo, que no es “ni pura estética, ni ciencia abstracta de lo bello”, ya que ésta considera la forma en tanto tal. La ciencia del estilo

concebe lo bello de manera unitaria, como producto o resultado, y no como suma o serie. Busca los componentes de la forma *que a su vez no son formas*, sino por el contrario idea, energía, materia y medios. Por así decir, los elementos pre-individuales y los condicionantes fundamentales de la forma.⁶²⁹

En *Der Stil*, Semper dice dar por conocidas algunas nociones estéticas esenciales, pero como éstas podrían tener una “resonancia inhabitual”, resuelve ofrecer una breve explicación al respecto, que transcribimos a continuación, ya que en estos pasajes se encuentran los conceptos a los que recurre Hofmannsthal:

⁶²⁷ Semper, *op. cit.*, p. 282.

⁶²⁸ Semper, *op. cit.*, p. 268.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 269.

Lo que nosotros decimos con “sentido de la belleza”, “alegría brindada por lo bello”, “goce” o “instinto cosmogónico”, a pesar de que se sitúa en un plano más elevado, no es muy diferente de las nociones de instinto, de placer y de satisfacción que comandan la supervivencia de los seres ordinarios, y que, bien considerado, se pueden referir al hecho de suprimir, volver insensible u olvidar momentáneamente el dolor. De la misma manera en que el hambre impulsa a lo que hay de puramente físico en el individuo a reconfortar su ser suprimiéndola, en que el frío y la incomodidad lo fuerzan a buscar un refugio, que en razón de tales o cuales dificultades se ve impelido a implementar estrategias de todo tipo para luchar contra ellas, garantizándole con su esfuerzo, existencia y prosperidad a él y a su especie, de la misma manera los *sufrimientos morales* que se nos inoculan, son la condición de la existencia y del afinamiento de lo que hay de más espiritual en el hombre así como del espíritu del hombre en general.

Rodeado de un mundo lleno de fenómenos maravillosos y de poderes naturales, cuya ley presente que podría concebir, pero jamás descifrar, y que sólo le llega un acuerdo incompleto que mantiene su espíritu en una tensión jamás saciada, por la mediación del juego el hombre hace salir de la nada la perfección que faltaba hasta entonces, y se construye un mundo en miniatura donde la ley cósmica, estrechamente limitada y cerrada sobre sí misma, aparece perfecta dentro de estas relaciones. A través de este juego, el hombre satisface su instinto cosmogónico.

La imaginación le procura estas imágenes, ampliando, armonizándose con su estado espiritual, explayando ante él el espectáculo de la naturaleza así ordenada, de suerte tal que, arrancado por un instante de la realidad gracias a esta ilusión, cree distinguir en la singularidad la armonía del todo. Tal es este *placer del espectáculo de la naturaleza*, que no es propiamente dicho muy diferente del placer que ofrece el arte, así como, en efecto, lo bello natural (porque proviene primero de nuestra receptividad y aún de nuestra imaginación de contemplador) queda imputado a lo bello artístico en general a título de categoría inferior.

Pero este placer de naturaleza artística que experimentamos en el espectáculo de lo bello natural no es en absoluto la manifestación más ingenua y originaria del instinto artístico; su sentido es antes bien aún rústico en la naturaleza humana más simple, cuando ya la regocija la ley de la naturaleza formadora, tal como irradia en la realidad a través de la regularidad ofrecida por la periodicidad espacial y temporal, las coronas, los collares de perlas, las espirales, las rondas, así como en sonidos rítmicos que acompañan la danza, el tacto regular de las ramas, etc.

Tal es la fuente de estas dos formas de arte más puramente cósmicas (y no miméticas) como lo son *la música y la arquitectura*, de las cuales ningún otro arte podría ignorar el soporte normativo que aportan.

Pero a los fenómenos naturales en general –con su sublime terror, su poder de encantamiento, su legalidad misteriosa– se suman elementos aún más activos que nos cautivan el espíritu y lo vuelven receptivo a las ilusiones del arte.

La lucha sin fin dominada por la ley terrible según la cual el más fuerte se come al más débil (para ser a su vez comido por otro más fuerte que él) atraviesa la naturaleza entera, manifestándose en toda su crueldad, toda su dureza, en el mundo animal que nos rodea, contribuyendo a producir el tenor de nuestra existencia terrena individual y la de la historia. Frente a este proceso de exterminación sin fin que se pone en juego a través de lo vivo, carente de toda conclusión y orientación, oscilando entre el odio y la piedad, el espíritu llega a volverse insensible con esta constatación desesperante: *el individuo es creado solamente para servir de alimento al todo.*

Agréguese a esto lo fortuito, lo extravagante, lo absurdo, que encontramos en este mundo a cada paso que damos en nuestro camino, y que nos golpea en la cara de manera humillante, allí mismo donde habíamos creído discernir la ley. Luego el mundo agitado de nuestra alma, de una profundidad insondable, con su coro de pasiones en lucha con ellas mismas así como con el destino, el azar, las costumbres y las leyes. Por último, la imaginación en lucha contra la realidad, la locura en contradicción consigo misma y el resto –es de todas estas discordias de lo que el arte nos distrae por un momento, apacigua estas luchas y estos conflictos, los enmarca rigurosamente, y para terminar los utiliza como palanca de conciliación. Las formas artísticas, líricas y dramáticas, surgen de tales sentimientos.

El encanto que actúa en nuestra alma a través del arte en sus manifestaciones y modos más variados, al punto que queda totalmente cautivada por la obra de arte, significa *belleza*, que es menos una propiedad de la obra que un *efecto* en virtud del cual los muy variados componentes, exteriores e interiores del objeto al que se aplica el predicado de belleza, actúan al unísono.⁶³⁰

Encontramos otra mención de Semper y una formulación en términos semperianos en dos *feuilletons* de 1893: “Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts”, reseña del libro de R. Muther, publicada en *Deutsche Zeitung* de Viena el 8 de julio de ese mismo año, y “Franz Stuck”, escrito en 1893, que apareció en la *Neue Revue*, también en Viena, el 17 de enero de 1894. En el primer caso, Hofmannsthal observa que la editorial que publicó el libro de Muther da muestras de su interés por consolidar la relación entre las bellas artes y las “así llamadas” artes decorativas, “en el sentido de Gottfried Semper”.⁶³¹ En el segundo texto, Hofmannsthal se refiere a la obra de Stuck como caricaturista y dibujante de viñetas y tarjetas, a la que compara con la escritura de *feuilletons* para el poeta, en la medida en que ambas son la “escuela preparatoria” que enseña a “captar el valor simbólico de los detalles”. Es en esta escuela donde Stuck “aprendió a aplicar lo vivo ornamental y el ornamento vivo. Aprendió a tomar pie en el meollo de las cosas, en el sentido profundo de su forma, a contemplarlo sin mediación”.⁶³² Hofmannsthal recupera el concepto semperiano de ornamento, que está íntimamente relacionado con lo cósmico. Semper, en su conferencia de 1856, adopta el término griego *κόσμος* en su doble sentido, en tanto es

por así decir, la clave de la concepción helénica del mundo y del arte. Para los griegos, el ornamento reflejaba el orden del mundo en su legalidad cósmica, de la

⁶³⁰ Semper, *op. cit.*, pp. 282-284.

⁶³¹ Hofmannsthal, RA I, *op. cit.*, p. 519.

⁶³² *Ibid.*, pp. 529-530.

misma manera en que nosotros lo captamos en el mundo sensible a través de los sentidos.⁶³³

El ornamento es el símbolo inteligible gracias al cual también en las bellas artes se manifiesta el orden de la naturaleza. El caos es la sensibilidad artística no consciente. El cosmos, en tanto salida del caos, es la sensibilidad artística pura, sin fin secundario. Así quedan íntimamente ligadas para Semper forma artificial y forma natural: “Cuando el hombre adorna un objeto, no hace sino acentuar claramente de manera más o menos consciente una legalidad natural ya presente en el objeto que decora”.⁶³⁴ El ornamento está asociado a una de las propiedades formales de los fenómenos sensibles. Así, Semper distingue tres clases de objetos que sirven para decorar: el ornamento que cuelga, ligado a la simetría, macrocósmico, porque hace recaer la atención en la relación que mantiene la singularidad con el todo en el que se inscribe; el anillo, ornamento microcósmico, que tiene por elemento activo la euritmia; el ornamento direccional, que es el más espiritual de los tres, ya que concierne a la gracia y a la expresión de la apariencia. Así, el ornamento artificial está subtendido por leyes naturales dinámicas que informan la materia, elevándola a una bella totalidad ideal y organizada.

El joven Hofmannsthal también se lamenta de que le falta “inmediatez en el vivir”.⁶³⁵ Lo ineluctable de la vida, su devenir permanente –con todo lo que esto supone de transformación y metamorfosis– puede ser afrontado con las formas orgánicas del arte, asumiendo la preexistencia de la obra de arte como lo dado naturalmente, pero detener el flujo de la vivencia anteponiendo la forma de la obra de arte conlleva un peligro: la empresa del artista se ve amenazada por el riesgo de fijación, de “parálisis mortal”. ¿Cómo dar forma sin petrificar, cómo detener el flujo incesante de la vivencia sin destruirla? Hofmannsthal siente gran admiración por la obra de Maeterlinck, y una gran curiosidad por lo “medusante de la vida” [*das Medusenhafte des Lebens*] que hay en su estilo.⁶³⁶ ¿Cómo representar la vida en su indeterminación?

⁶³³ Semper, *op. cit.*, p. 235.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁶³⁵ “[1892] 1. IX.-7. X. Reise durch Südfrankreich und Oberitalien. Reflexion: Mir fehlt Inmittelbarkeit im Erleben.”. “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1892”, *op. cit.*, p. 352.

⁶³⁶ Apunte de 1892, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass”, *op. cit.*, p. 354.

Personas tales como Maeterlinck, Richard Engländer –como agua caliente, aire sutil, tienden hacia las regiones elevadas. Lo que ganan en libertad, lo pierden en consistencia. Representan lo indeterminado: hombres, a lo sumo hombres jóvenes, hombres mayores. Entre estas esferas y las comunes, los temas bajos, se encuentra el verdadero terreno del arte.⁶³⁷

La obra de arte como dadora de forma –de vida– revela en este problema su contracara tanática y el frágil equilibrio entre naturaleza y técnica.

4. Casas de sueño

Se propone renovar el arte a partir de las formas. ¿Pero acaso las formas no son el verdadero misterio de la naturaleza que se reserva de recompensar precisamente con ellas la solución correcta, objetiva, lógica de un problema planteado de un modo puramente objetivo?⁶³⁸

El invernadero ha prestado ciertos rasgos que permitieron la elaboración de un complejo de atributos y conceptos estéticos. Considerado como la fuente arquitectónica que renovó y modernizó las construcciones en hierro y vidrio a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, debemos conceder al invernadero un innegable valor referencial en tanto dato de la cultura material de fines del siglo diecinueve. No es un elemento extemporáneo o anacrónico. Junto con el uso figurado de “arte de invernadero” que hemos señalado en la literatura y la crítica de lengua alemana, debemos constatar la presencia del invernadero como un espacio reconocible y claramente delimitado, a mismo título que el tocador o el salón. Creado con fines utilitarios en la horticultura, como la protección de ciertos cultivos sensibles a temperaturas extremas, o a la luz directa del sol, el invernadero acogía además toda la flora proveniente de países exóticos, función que también tenían los jardines de invierno. Pero éste aún formaba parte de la vivienda, era un ambiente más del interior. El invernadero propiamente dicho es un desprendimiento del jardín de invierno bajo la forma de la autonomización de su función, puesto que deja de ser considerado como lugar de estar, y se convierte en una suerte de usina de nuevas especies. Una vez separado de la

⁶³⁷ Apunte de 1896. *Ibid.*, p. 418.

⁶³⁸ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V-1*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [F2a, 5], pp. 216-217.

vivienda, el invernadero pasa a integrarse al paisaje del campo y de la ciudad en su concepción estética. Un invernadero para cualquier europeo o habitante de las metrópolis sudamericanas de 1880 era un espacio conocido y familiar, que formaba parte del horizonte visual y del paisaje. *Treibhaus, Triebhaus, Gewächshaus*, en alemán, *serre, serre chaude*, en francés, *glashouse, hothouse, conservatory, stove, green-house*, en inglés, *invernadero, invernáculo* o *estufa* en español. No se trata en absoluto de un espacio imaginario, hipotético o ficcional. En este hecho mismo residen justamente su pregnancia metafórica y su capacidad simbólica.

La evolución del invernadero como espacio físico referencial hacia su sentido metafórico y simbólico es el cambio de signo que ha sufrido el paradigma perceptivo de la naturaleza a partir del siglo dieciocho. Podríamos ver desfilar el siglo diecinueve a través de los cristales de un invernadero. Su presencia en la literatura ofrece la medida exacta de este cambio. Por ejemplo, en el capítulo XXX de *Viaje alrededor de mi cuarto*, escrito en 1794, Xavier de Maistre detiene su mirada en la rosa seca que le había regalado a su amante en el carnaval del año anterior: “Yo mismo fui a buscarla en los invernaderos de Valentin.”⁶³⁹ Tenemos aquí un uso por completo referencial del invernadero, no obstante lo cual señalamos que duplica semánticamente la idea del encierro del narrador que realiza un tranquilo viaje alrededor de su cuarto mientras afuera se derrumba el orden político y social en Francia. Mientras la revolución y el terror borran las fronteras entre lo público y lo privado, este personaje decide guardarse dentro del ámbito de su dormitorio. La rosa del invernadero, con toda la exterioridad que puede revestir dentro del encierro, trae consigo, a su pesar, la misma carga semántica de lugar cerrado, duplicando este efecto. El verso del Libro IX de *El Preludio* de William Wordsworth, tanto en la versión de 1805 como en la de 1850, ofrece una comparación metafórica, donde el invernadero representa un espacio de calma y protección: “y, así entretenido,/ Me mantuve, en medio del trajín, aparte,/ Tranquilo casi, y despreocupado como flor/ En el invernadero” [and, thus amused,/ I stood 'mid those concussions, unconcerned,/ Tranquil almost, and careless as a flower/ Glassed in a green-house].⁶⁴⁰ En ambos textos, entonces, el invernadero es un espacio cerrado que

⁶³⁹ *Voyage autour de ma chambre; suivi de L'expédition nocturne [autour de ma chambre] et de Le lépreux de la cité d'Aoste*, París, Calmann Lévy, 1877, p. 147.

⁶⁴⁰ Wordsworth, William, *The Prelude. 1799, 1805, 1850. Authoritative texts, Context and reception, Recent Critical Essays*, Edición a cargo de Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, Stephen Gill, Nueva York,

permite la conservación de un determinado estado de cosas en relación con un afuera caótico y peligroso. En *Los misterios de París* (1842-43), de Eugène Sue, encontramos la siguiente descripción de un jardín de invierno:

No había nada más digno de *Las mil y una noches* que aquel ideal jardín encantado surgido después de una larga y espléndida galería de cristales. En un espacio, al parecer abierto, pero abovedado con cristales, se cultivaban las más extrañas, exóticas y hermosas plantas de los cinco continentes. Los muros se hallaban cubiertos de multitud de espejos sobre los que se cruzaban un enrejadillo de losanges verdes. Luego, circundando el jardín y cerca de los muros, una espaldera de naranjos y camelias, los primeros con frutos y las segundas con flores encarnadas, blancas y rosas. Algunas calles embaldosadas formaban un precioso mosaico apto para el paseo y el baile en medio de los setos de la India y de los trópicos, con una vegetación frondosa y exótica, incluso en el rigor del invierno.⁶⁴¹

En este caso el invernadero aparece revestido de su carácter oriental y deslumbrante, como lujurioso espacio de entretenimiento y encuentro social, amoblado, adornado, e incluso urbanizado. No hay metáfora ni símbolo aquí, sino una connotación de exotismo y derroche de recursos. Los tiempos han cambiado: ya no hay caos social, sino que la restauración y la posterior monarquía constitucional de Luis Felipe constituyen un simulacro de restablecimiento de orden de cosas. El invernadero de este periodo, entonces, es magnífico, como corresponde a toda arquitectura que debe dar cuenta del poderío y la riqueza. Es entonces el espacio donde la artificiosidad de esta nueva sociedad, aristocracia advenediza, restituida después de la revolución, resultante mayormente del enriquecimiento financiero – improductivo– habrá de espejarse en los cristales y en las aguas de las fuentes de estilo oriental. El giro –para retomar la expresión de Jauss– hacia la despotenciación poética de la naturaleza lo produce Baudelaire, en cuya obra los invernaderos poseen una atmósfera mortífera:

El dormitorio de la Fanfarlo era, pues, muy pequeña, muy baja, acumulada de cosas blandas, perfumadas y peligrosas al tacto; el aire, cargados de miasmas extraños, daba ganas de dejarse morir allí, lentamente, como en un invernadero.⁶⁴²

Londres: W. W. Norton & Company, 1979, vv. 85-88, p. 317. La versión castellana que citamos es de Bel Atreides, en *El Preludio en catorce libros, 1850*, Barcelona: DVD ediciones, 2003, p. 351.

⁶⁴¹ Eugène Sue, *Los misterios de París*, Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1974, (2ª edición), pp. 177-178.

⁶⁴² Charles Baudelaire, “La Fanfarlo”, *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par David Scott, maître de conférences et Barbara Wright, professeur à

Y en el pequeño poema en prosa, “El cuarto doble”, de 1862:

Un perfume infinitesimal del más exquisito gusto, al cual se mezcla una muy ligera humedad, inunda esta atmósfera, donde el espíritu adormecido es acunado por sensaciones de invernadero.⁶⁴³

La contrapartida, el “doble” de esta fragancia de ensueño, es ésta :

Y este perfume de otro mundo, que me embriagaba con una sensibilidad perfeccionada, ¡ay!, es remplazado por un férico olor a tabaco mezclado con no sé qué nauseabunda humedad. Ahora se respira aquí lo rancio de la desolación.

En adelante, hasta la utopía del cristal de Paul Scheerbarth, el invernadero cargará con este signo de descomposición, corrupción y muerte. Las flores indias que Véra había traído del invernadero, “se morían en viejos floreros de Sajonia”.⁶⁴⁴ Zola sabrá explotar el motivo para la causa naturalista, sobre todo en la novela *La Curée*, compuesto entre 1870 y 1871. La suerte del invernadero como símbolo por excelencia del decadentismo y del simbolismo estaba echada. Roger Bauer ha mostrado cómo aparece éste en la literatura *fin-de-siècle* como espacio metafórico del sentimiento de decadencia.⁶⁴⁵

En las abundantes notas tomadas para su inconclusa *Obra de los pasajes*, Walter Benjamin reconstruye el paisaje material de París a partir del Segundo Imperio, y se detiene especialmente a indagar el período artístico al que se dio el nombre de *Jugendstil*. Vale observar aquí que las menciones que Benjamin hace de sus lecturas de Hofmannsthal y hasta de una conversación mantenida con él dan cuenta de la fuerte marca que el poeta austríaco dejó en su pensamiento. “Leer lo que nunca se escribió” [*Was es nie geschrieben wurde, lesen*]: Benjamin aprende en Hofmannsthal su método de lectura, que podríamos

Trinity College, Université de Dublin, Paris, GF, Flammarion, 1987, pp. 65-66. Esta *nouvelle* se publicó por primera vez en 1847 en el *Bulletin de la société des gens de lettres*.

⁶⁴³ Charles Baudelaire, “La chambre double”, *op. cit.*, pp. 79-81. Poema en prosa publicado en *La Presse* en 1862, luego retomado en *Petits Poèmes en Prose*.

⁶⁴⁴ Villiers de l’Isle-Adam, “Véra”, *Contes cruels*, Paris, Folio, Gallimard, 1983, p. 56. Se publicó por primera vez en *Semaine Parisienne* del 7 de mayo de 1874.

⁶⁴⁵ Véase “Das Treibhaus oder der Garten des Bösen: Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur”, *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1979, Nr. 12, Mainz.

calificar de esteticista; este verso que, entre otras citas, Benjamin da como epígrafe a sus notas dedicadas al *flâneur*, pertenece al parlamento final de Claudio, en *La muerte y el tonto*, drama lírico de 1893.⁶⁴⁶

Las casas de sueño [*Traumhäuser*], cuyo paradigma son los pasajes, pueden revestir también para Benjamin la forma de invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos y estaciones de tren, todas ellas construcciones de hierro y cristal en las cuales la ilusión de transparencia propicia el surgimiento del aire libre desde el interior y, con esto, el modo de circulación de la *flânerie*, en lo que ésta tiene de semejante al estado de sonambulismo.⁶⁴⁷ Pues estos espacios cerrados permiten ser transitados como si fueran abiertos, no sólo como resultado de la luminosidad, sino también por su estructura misma. El *flâneur* desafía los laberínticos espacios urbanos con la pericia de un sonámbulo que camina sin tropezar con nada. Estos espacios de sueño albergan a la burguesía que sueña que está despierta y que habrá de enterarse de que no hizo más que dormir cuando comience a tronar la Primera Guerra Mundial. Tal es la situación histórico-filosófica del *Jugendstil*.

Benjamin se propone elaborar un intento de técnica del despertar, iniciar la revolución dialéctica de la rememoración. En dicha tentativa, se detiene a analizar el *Jugendstil* y las consecuencias que, de su condición onírica, se derivan en el arte. Según Benjamin, el *Jugendstil* habría borrado la traza de la parte de naturaleza existente en el arte moderno. El problema esencial que se plantea es el de la dominación de la naturaleza por la técnica y, lo que esto puede tener de reaccionario en su contrapartida, es decir, en el desprendimiento de contexto de las formas impuestas por la técnica que, al estilizarse, terminan convirtiéndose en constantes naturales:

El *Jugendstil* es un progreso en la medida en que la burguesía se acerca a los fundamentos técnicos de su dominación de la naturaleza; es una regresión en la medida en que pierde la fuerza de seguir mirando a los ojos a la vida cotidiana.

⁶⁴⁶ Véase también al respecto "Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive", Ibarlucía, Ricardo, en *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo-Paraty-Petrópolis 2003*, vol. 1, editado por Willi Bolle y Helmut Galle, San Pablo, Edusp, 2005, pp. 279-290.

⁶⁴⁷ Como ya hemos visto en el Capítulo I, Semper es adverso al "despojados estilo ferroviario" de la construcción en hierro y cristal, por tratarse de estructuras que, al dejar el delgado metal a la vista, exhiben su incapacidad por sostenerse. Es "arquitectura invisible", escribe en *Der Stil*. Unos años antes, en una conferencia dedicada al invernadero del Jardín des Plantes de París, justifica su rechazo alegando que dicho estilo evoca "esos fríos espacios de estación de tren que dejan pasar las corrientes de aire e impiden toda atmósfera cálida y solemne." Gottfried Semper, "Sur les jardins d'hiver", *op. cit.*, p. 89.

(Esto sólo es posible si se está protegido por la mentira de la vida.) –La burguesía siente que no le queda mucho por vivir; por eso se pretende tanto más joven. Se imagina que todavía tiene delante de sí una vida más larga o al menos una muerte en belleza.⁶⁴⁸

5. Flores de cera

Con gran amargura echó una mirada retrospectiva a su vida, y renegó de todo cuanto le había sido querido. Odió tanto su muerte prematura que llegó a odiar su vida, pues lo había llevado hasta allí. Esta furia interior agotó sus últimas fuerzas.⁶⁴⁹

Tributaria tanto del cuento al modo oriental –*Las mil y una noches*– como del *Märchen* romántico –Goethe, Tieck, Jean-Paul, los hermanos Grimm–, la trama del “Cuento de la noche 672” revierte lo maravilloso propio del género en la opresión de la pesadilla y lo siniestro. Este *Märchen* es el anti-*Märchen*, según lo entendía Novalis, para quien la “Fábula” era en literatura el sitio de reconciliación de los órdenes de la Naturaleza, donde todos sus reinos, dotados de la capacidad primigenia de hablar, que se había perdido, habrían de recrear la Edad de Oro. En el cuento de Hofmannsthal, el silencio es pesado, sofocante. Los seres humanos apenas hablan entre sí. Ésta es una de las lecciones que Hofmannsthal extrajo de lo medusante en el estilo de Maeterlinck.

En la primera parte del cuento, el protagonista, movido por una gran ansiedad nostálgica ante la belleza de una de sus sirvientas, “en vano acechaba con la mirada llena de anhelo en los sofocantes invernaderos” próximos a su casa en la montaña, en busca de una flor o una especia, cuyo perfume, cuya forma, le brinden por un instante “la misma dulce sensación de queda posesión [...] que había en la belleza de su criada.”⁶⁵⁰ Pero aquí aún se encuentra en el ámbito de lo conocido, de lo doméstico, podríamos decir, en un mundo en el que la forma garantiza integridad, consonancia, armonía en la reminiscencia. Hasta lo sofocante del invernadero es para él un sentimiento habitual que experimenta también ya ante el celo de sus sirvientas, ya a causa del calor opresivo del verano.

⁶⁴⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, Band V-2, [S9a, 4], pp. 694-695.

⁶⁴⁹ Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵⁰ Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 17 y p. 16 respectivamente.

En la segunda parte del relato, una vez que el joven regresa temporariamente a Viena en calidad de extranjero, dispuesto a pasar la noche en un hotel, porque ha cerrado su casa, su manejo del espacio conocido se trastoca. Ocurre aquí lo que observa Bachelard:

la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso.⁶⁵¹

El joven hijo del comerciante se priva a sí mismo del principio unificador al no regresar a su casa. Queda entregado al afuera, a la pura exterioridad. Es entonces cuando comienza a perderse. Esta pérdida de sí aparece figurada por el deambular laberíntico por zonas ignotas. La ciudad a la que él viaja desde la montaña es su ciudad, y en cuanto llega la reconoce perfectamente, al punto que se dirige sin dificultad a la embajada de Persia, donde no consigue recabar la información que buscaba. De aquí en adelante, la ciudad se va revelando como desconocida ante sus ojos, no sólo porque se adentra en calles humildes, por las que en su calidad de hombre rico nunca circuló, sino también por el hecho mismo de que esos barrios, si consideramos la fecha de redacción del cuento, hasta muy poco tiempo atrás no formaban parte de Viena. En efecto, recién entre 1890 y 1892, los suburbios del sur del Danubio se incorporaron a la ciudad; el muro que la circundaba, separándola de ellos, fue demolido en 1894, obra que se completó con la construcción de la calle llamada *Gürtel*, que ya desde 1873 corría a la par de la fortificación. Así, después de la *Ringstrasse*, abierta en 1857 cuando se derribaron las murallas internas, calle circular en la que se concentró toda la Viena de la nobleza y de las clases enriquecidas en el comercio y las finanzas, circundando la “ciudad interior” [*Innere Stadt*] de la sociedad liberal, otro anillo rodeó la ciudad, el “cinturón”, calle de los barrios obreros. Pero si atendemos a las críticas que Camillo Sitte dirige a la Viena de la *Ringstrasse*, la soledad del joven hijo del comerciante y su impulso casi onírico por vagabundear a través de los suburbios desconocidos hasta entrar en un invernadero se vuelven más claros. En la *Ringstrasse* los inmensos espacios abiertos ingobernables para los ojos aíslan tanto a las personas como a los edificios. Sitte

⁶⁵¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcin, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 36.

advierde una nueva neurosis: la agorafobia, el terror a los espacios abiertos. El transeúnte no puede establecer ninguna relación con los edificios ni, por lo tanto, con los espacios que lo hacen sentirse empedañosado. Todo, construcciones y personas, parece disiparse en el vacío del espacio uniforme.⁶⁵² Podríamos representarnos a la Viena de entonces como dos círculos concéntricos que giraban sobre sí mismos sin tocarse. Y que se nos permita aquí agregar una nueva fecha relevante: el municipio de Viena, en 1895, quedó en manos del partido socialdemócrata. La era liberal llegaba a su fin. Hofmannsthal percibe este fin con resquemor, tristeza, y un cierto sentimiento de vindicación por el asolamiento que padece Viena:

Con Poldy al atardecer en Schönbrunn. 2 senderos, en forma de estrella: a la izquierda, casi oscuro, en las nubes sombrías un pálido arco-iris; a la derecha celeste metálico, cielo verdoso, con nubes débilmente plateadas y sobre la cima cae púrpura el sol. En estos dos senderos dos épocas, dos destinos. Luego, en otra parte del jardín: canto de pájaros casi ininterrumpido; pinos negros que comienzan a vivir en largas miradas. Creemos percibir el alma de esta Viena que acaso pulsa por última vez en nosotros; estábamos triunfalmente tristes.⁶⁵³

Tres semanas más tarde, Hofmannsthal es aún más preciso:

Domingo de Pentecostés (con Richard). Yendo desde Rosenhügel hacia Tivoli, con borrachos, obreros, gente pobre; el viento agita el campo verde en plateadas y oscuras olas. Richard se levanta de un taburete aislante. Debe entrar en la vida. Qué generación de artistas desesperados (exasperados) somos, flotamos en la corriente tronante y revuelta del tiempo, 'entre los dientes de la corona del arte'. Los que vienen detrás de nosotros serán mejores, pero nosotros, desde los *Stürmen und Dränger*, somos los *primeros completamente artistas*. Es notable también que quizá seamos en *Viena* los últimos hombres pensantes, los últimos hombres plenamente dotados de espíritu, que después quizá venga una gran barbarie, un mundo sensual eslavo-judío. Pensar en la Viena asolada: todos los muros caídos, la ciudad interior desventrada, las heridas recubiertas con infinitas enredaderas, por todas partes copas de árboles verde claro, tranquilidad, agua que murmura, muerta toda vida. ¡Qué maravillosa perspectiva, qué maravillosa visión! Y ser guardias en una de las

⁶⁵² Véase Schorske, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁵³ Hofmannsthal, "Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894", RA III, *op. cit.*, pp. 381-382. Apunte tomado el 23 de abril de 1894. Poldy es el gran amigo de Hofmannsthal Leopold von Andrian, autor de "Der Garten der Erkenntnis", que habría de tener mucha influencia en la composición de "Cuento de la noche 672".

torres de Trajano delante de la Iglesia de San Carlos, que aún sigue en pie, e ir y venir entre las ruinas, con pensamientos que aquí ya nadie comprende.⁶⁵⁴

En el periodo de redacción de “Cuento de la noche 672”, Hofmannsthal vislumbra en su Viena natal el advenimiento de una nueva era: “el futuro de esta ciudad es incierto”.⁶⁵⁵ No cabe duda, entonces, de que estas preocupaciones de Hofmannsthal son el contenido de actualidad de su *Märchen*, según el método de representación de lo presente que ha aprendido de *L’Intruse* de Maeterlinck, que consiste en revestir lo actual de intemporalidad. La ciudad del joven hijo del comerciante es Viena, la ciudad natal que se vuelve extraña. En el espacio de una ciudad desconocida, que no ofrece puntos de referencia para el *flâneur*, éste se detiene en aquellos lugares que, por un lado, significan algo para él, pues también existen en el círculo interior, y que, por otro lado, son los únicos en todo su recorrido, de acuerdo con la descripción del narrador, en los que se puede entrar: la joyería, los invernaderos y el cuartel. En la joyería, compra una cadena y un broche: formas de la ligazón, la vinculación, como un hilo de Ariadna y, a la vez, de la detención. Aquí comienza a obrar el prodigio de la analogía, pero no en el sentido novalisiano –la “varita mágica de la analogía”– sino en clave siniestra, porque en este mundo desconocido, la analogía se interpreta de modo tal que conduce a error. Desde la modesta tienda del joyero, el joven vislumbra dos invernaderos que, situados en un dédalo de patios traseros y pequeñas huertas, aparecen como espacios ineludibles que no sólo no pueden dejar de verse, es decir, la mirada cae forzosamente sobre ellos, sino que desde su interior algo atrae al paseante, un llamado fatal, una fascinación por reconocer en la cercanía las formas extrañas que se mueven en la penumbra. En el relato, los invernaderos son del orden de lo ineluctable, como la vida.

En el primer invernadero, el joven encontró “tal abundancia de singulares y extraños narcisos y anémonas y un follaje tan desconocido para él que no se cansó de contemplarlos durante un largo tiempo”.⁶⁵⁶ Estaba oscureciendo, por lo cual decidió echar apenas una

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 383. Apunte fechado el 13 de mayo de 1894. Richard es Richard Beer-Hofmann, poeta y dramaturgo vienes, amigo de Hofmannsthal, que formaba parte con éste, von Andrian, y Schnitzler, del *Junges Wien*, grupo de escritores nucleados en torno del alemán Hermann Bahr.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 392. Sin fecha, esta nota es atribuida ya a 1894, ya a 1895, y se encuentra en un proyecto de escrito sobre Viena.

⁶⁵⁶ “[...] eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk, dass er sich lange nicht sattsehen konnte. Endlich aber schaute er auf und gewahrte,

mirada a través de los cristales del segundo invernadero. Al pasar lentamente junto a las vidrieras de éste,

súbitamente se sobresaltó y retrocedió asustado. Pues un hombre tenía la cara junto al vidrio y lo miraba. Después de un instante se tranquilizó porque se dio cuenta de que era una niña, pequeña, que a lo sumo tendría cuatro años, con el vestido blanco y el pálido rostro pegados al cristal.⁶⁵⁷

Pero tan pronto se hubo calmado, se sobrecogió de espanto: la niña se asemejaba increíblemente a la criada de quince años que tenía en su casa. A partir de este momento, el joven queda aterrorizado. La mirada de la niña desde el otro lado del vidrio, en vez de hacerlo regresar sobre sus pasos, lo precipita dentro del invernadero. Lo único que sabe es que no soportaría dar vuelta la espalda y sentir los ojos de la niña clavados en él. Una vez adentro, se acerca a ella. Su cuerpo es frágil como el de una muñeca vestida de blanco. El malestar se vuelve insoportable. Le da unas monedas de plata que encuentra en el bolsillo, pero la pequeña las deja caer al suelo, donde se pierden entre las hendiduras del entablado; han perdido su eficacia y su poder de cambio. Dentro del invernadero, la moneda corriente no tiene valor simbólico: al igual que la palabra, para Lord Chandos, habrá de perder su valor significativo. La explicación por la analogía y la semejanza, que devuelven el aspecto espiritual de los objetos, no tiene eficacia, no provee de conocimiento alguno acerca del mundo. En adelante, el joven sólo podrá cumplir con la sentencia del proverbio "Tus pies te llevan adonde has de morir".

6. Un poeta despierto

Angustia de la vida. Duda sobre el derecho a la existencia del arte ante la miseria del mundo.⁶⁵⁸

dass die Sonne ganz, ohne er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war. Jetzt wollte er nicht länger in einem fremden, unbewachten Garten bleiben [...]", Hofmannsthal, Hugo von, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵⁷ "erschrak er plötzlich sehr heftig und fuhr zurück. Denn ein Mensch hatte sein Gesicht an den Scheiben und schaute ihn an. Nach einem Augenblick beruhigter ich und wurde sich bewusst, dass es ein Kinwar, ein höchstens verjähriges, kleines Mädchen, dessen weisses Kleid und blasses Gesicht gegen die Scheiben gedrückt war", *ibid.*, p. 22.

⁶⁵⁸ Hofmannsthal, "Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893", *op. cit.*, p. 363. Nota del 29 de mayo de 1893.

En adelante, la cadena que debía reconducir al joven a su lugar de pertenencia, que se suponía que tenía que guiarlo hacia la recomposición, se convierte en una cadena que, operando por identificaciones y desconocimientos sucesivos, lo introduce en un estado de angustia que habrá de profundizarse hasta su muerte. Como observa Marcel Brion, es llamativo que el joven no pueda retroceder, sino sólo huir hacia adelante.⁶⁵⁹ Su impericia recuerda a la de los ciegos de Maeterlinck. Es incapaz de dar marcha atrás, de regresar a la zona conocida de la ciudad y es así como se va adentrando en un ámbito siniestro donde la identificación de las formas, es decir, el reconocimiento de unas por medio de las otras, se satura y lo conduce a la pérdida total de referencias, esto es, a la muerte.

El modo en el que las imágenes se transforman en este invernadero es propio de la producción onírica. Arthur Schnitzler, gran amigo de Hofmannsthal, es uno de los primeros en dar tal interpretación del relato:

No bien me represento las vivencias del hijo del comerciante como un sueño, se me vuelven altamente significativas; pues hay sueños tales que son también propiamente destinos, y se podría entender que los hombres que son acosados por semejantes sueños, de la desesperación, se suiciden. Asimismo no hay que olvidar que las sensaciones del hijo del comerciante están descritas como en un sueño; la inefable extrañeza, que puede revestir un camino, un rostro infantil, una puerta cualquiera, cuando uno los sueña, apenas encuentran un análogo en la vigilia. La historia no perdería de ningún modo su significado profundo si el hijo del comerciante despertara de ella, en vez de morir de ella; me compadecería incluso más de él, pues sentimos lo mortal mejor que la muerte.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ "Versuch einer Interpretation der Symbole im Märchen der 672. Nacht von Hugo von Hofmannsthal", en *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, Francfort del Meno, Hamburgo, Interpretationen 4, editado por J. Schillemeit, 1966, pp. 284-302. Brion lee este relato como un descenso a los infiernos; se trata de una de las exégesis más sutiles y penetrantes del Märchen.

⁶⁶⁰ "Sobald ich mir die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum vorstelle, werden sie mir höchst ergreifend; denn es gibt solche Träume, sie sind eigentlich auch Schicksale, und man könnte verstehen, dass sich Menschen, die von solchen Träumen geplagt werden, aus Verzweiflung umbringen. Auch ist nicht zu vergessen: die Empfindungen des Kaufmannssohnes sind wie im Traum geschildert; die unsägliche Unheimlichkeit, die irgend ein Weg, ein Kindergesicht, eine Tür annehmen kann, wenn man sie träumt, finden kaum im wachen Leben ein Analogon. Ihre tiefere Bedeutung verliert die Geschichte durchaus nicht, wenn der Kaufmannssohn aus ihr erwacht, statt an ihr zu sterben; ich würde ihn sogar mehr beklagen; denn das tödliche fühlen wir besser als den Tod". Carta de Schnitzler a Hofmannsthal, fechada el 26 de noviembre de 1895. *Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, Briefwechsel*, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1964, pp. 63-64.

En esta “casa de sueño”, lo que el joven vive es una pesadilla. El hijo del comerciante no sueña con la flor azul, y, sin embargo, se ha quedado dormido,⁶⁶¹ encontrándose en el segundo invernadero, sintió deseos de gritar, pero tuvo miedo de su propia voz. Tal vez al oírse gritar, habría despertado de ese mal sueño en que lo sumerge la lógica siniestra del artificio como *ersatz* de la naturaleza.

En 1906, Hofmannsthal pronunció en varias ciudades de Alemania una conferencia a la que dio por título “El poeta y esta época”. Diez años después de “Poesía y vida”, su reflexión no se ha apartado de la de su más temprana juventud, aunque seguramente ha logrado enraizarla, al igual que su obra, consagrada sobre todo a la dramaturgia, dentro de los interrogantes que le suscita el tiempo presente. “El poeta y esta época”, desde la enunciación misma de su título, manifiesta la preocupación hofmannsthaliana por inscribir el proceso de creación poética y todos sus actores dentro de su tiempo. El cambio de siglo, que ha quedado ligeramente atrás, le ha permitido echar otra mirada sobre el pasado más inmediato. La “poesía” de la conferencia de 1896 ha dado a luz, no sin dificultad, a un ser concreto: el poeta; en cuanto a la “vida”, al fin se ha convertido en el espacio que todo hombre íntegro debe habitar: este tiempo. Y para el poeta, Hofmannsthal establece un programa que logra reunir vivencia y presente, poeta y lector:

Nunca más una época despierta exigirá de los poetas, ni de cada uno por separado, ni de todos ellos juntos, su expresión retórica exhaustiva, su síntesis resumida en fórmulas conceptuales. Para ello, el siglo del que nos alejamos nos ha vuelto los fenómenos demasiado fuertes; con demasiado ímpetu ha animado el baile de disfraces de las mudas apariencias; con demasiado poder el secreto sin palabras de la naturaleza y de las silenciosas sombras del pasado se ha agitado contra nosotros. Un tiempo despierto exigirá del poeta más cosas y más misteriosas. Un enorme proceso ha creado de nuevo la vivencia del poeta y, con ello, a la vez, la vivencia de aquel por quien el poeta existe: la vivencia del individuo. El poeta y aquel para quien lo poetizado existe ya no se parecen a las mismas figuras de ninguna época del pasado.⁶⁶²

⁶⁶¹ Véase Walter Benjamin, “Kitsch onírico: Glosa sobre el surrealismo”, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía, en *Punto de vista*, año XVI, n° 47, Buenos Aires, diciembre de 1993, pp. 36-37, (reeditado como “Onirokitsch: Glosa sobre el surrealismo”, en *El signo del gorrión*, n° 24, Madrid, Trotta, primavera de 2002, pp. 28-30).

⁶⁶² “Niemals wieder eine erwachte Zeit von den Dichtern, weder von einem einzelnen, noch von ihnen allen zusammen, ihren erschöpfenden rhetorischen Ausdruck, ihre in begrifflichen Formeln gezogene Summe verlangen. Dazu hat das Jahrhundert, dem wir uns entwinden, uns die Phänomene zu stark gemacht; zu gewaltig angefacht den Larventanz der Stummen Erscheinungen; zu mächtig hat sich das wortlose Geheimnis der Natur und der stille Schatten der Vergangenheit gegen uns hereinbewegt. Eine erwachte Zeit wird von den Dichtern mehr und Geheimnisvolleres verlangen. Ein ungeheurer Prozess hat das Erlebnis des Dichters neu

El arte de invernadero, con su ficción de transparencia y su simulacro de aire libre, alimentaba la pesadilla de los hombres que aún no estaban preparados para despertar y asumir en la vigilia la opacidad del mundo, lo mortal. Hofmannsthal se muestra ahora optimista: el poeta despierto de esta nueva época despierta será capaz de hallar formas susceptibles de acoger el presente con su inherente cualidad de devenir y su carga de misterio.

7. La forma como género: *Novelle, Märchen y Erzählung*.

Uno de los aforismos que Hofmannsthal escribe para el *Libro de los amigos*, compuesto en sus últimos años de vida, plantea el problema de los géneros poéticos en términos de exterioridad e interioridad: "La más pura poesía es un completo estar-fuera-de-sí; la prosa más perfecta, un completo llegar-a-sí. Esto último es acaso aún más singular que lo primero".⁶⁶³ El nombre de Hofmannsthal no es insoslayable en las antologías que aquí y allá reúnen prosas breves de autores de lengua alemana, así como tampoco en los estudios críticos sobre el tema, como sí lo es, por ejemplo, el de Franz Kafka.⁶⁶⁴ Él mismo,

geprägt und damit zugleich das Erlebnis jenes, um dessen Willen der Dichter da ist: des einzelnen. Der Dichter und der, für den Gedichtetes da ist, sie gleichen beide nicht mehr denselben Figuren aus irgendwelcher vergangenen Epoche." Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, op. cit., pp. 76-77.

⁶⁶³ Hemos tomado este aforismo de *Buch der Freunde*, en Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen*, Herausgegeben von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main: Fischer, 1980, p. 299. "Die reinste Poesie ist ein völliges Außer-sich-sein, die vollkommenste Prosa ein völliges Zu-sich-kommen. Das letztere ist vielleicht noch seltener als das erstere."

⁶⁶⁴ Ofrecemos aquí algunos ejemplos para justificar nuestra afirmación.

Antologías en las que no figura: *Deutsche Erzählungen/German Stories. A bilingual anthology*, Translated and Edited by Harry Steinahuer, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1984; *Antología de la Novela Corta Alemana. De Goethe a Kafka*, Fernanda Aren, Silvina Rotemberg, y Miguel Ángel Veda eds., Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001; *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*, Isabel Hernández y Dolores Sabaté, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

No lo incluyen en sus trabajos crítico-teóricos: Walter Silz, *Studies in the German Novelle of Poetic realism*, Chapel Hill, University of North Carolina Studies in the Germanic languages and Literatures, No. 11, 1954; Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, München, Max Hueber, 1957; Joseph Kunz, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1970. Es el de Kunz un caso curioso: en el volumen dedicado al siglo diecinueve, no incluye a Hofmannsthal, pero sí a Kafka; siete años más tarde, lo incorpora en el estudio sobre la *Novelle* en el siglo veinte, con dos relatos del siglo diecinueve. Con esta pequeña observación quisiéramos llamar la atención sobre el proceso de recepción de la obra narrativa de

sin embargo, ha dado uno de los más bellos y completos volúmenes de tal género antológico: *Deutsche Erzähler*, que la editorial Insel de Leipzig publicó en 1912 con un prólogo del compilador, y que acaba de ser reeditado muy recientemente, en 2010. La ausencia de Hofmannsthal pasa desapercibida a los ojos de quienes lo tienen exclusivamente por el poeta, dramaturgo, y libretista de ópera que, en efecto, fue. Ahora bien, para el lector que conoció la dicha de dar con uno de sus relatos, cualquiera de ellos, y aún, con los que quedaron inconclusos, o con alguno de sus esbozos, esta misma ausencia salta a la vista y causa asombro. No cabe duda de que una y otra situación plantea, a su manera, una concepción determinada de la prosa breve en lengua alemana, así como también la problemática entre las fronteras nacionales de las literaturas producidas en Alemania y en Austria.

Lo que nos importa desarrollar en las siguientes secciones es, sin embargo, no la historia de la recepción del Hofmannsthal narrador, sino su propia ambivalencia a la hora de adentrarse en el terreno de la escritura de ficción narrativa, suerte de aprensión y timidez, o sensación que podría calificarse de incomodidad, como si a Hofmannsthal el relato breve no le proporcionara una solución formal conveniente. ¿*Novelle*, *Märchen*, o *Erzählung*? El modo de nombrar sus escritos en prosa, así como también el de referirse a

Hofmannsthal. John M. Ellis, *Narration in the German Novelle: Theory and Interpretation*, London, Cambridge University Press, 1974; Martin Swales, *The German Novelle*, Princeton, Princeton University Press, 1977; Roger Paulin, *The Brief Compass: The Nineteenth-Century German Novelle*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Antologías que lo incluyen: *Das grosse deutsche Novellenbuch*, Effi Biedrzyński, München, Artemis Winckler, 1995; *Formen der Erzählung vom Beginner Moderne bis zur Gegenwart*, Band 1: Nietzsche bis Kafka, Für die Sekundarstufe II herausgegeben von Peter Bekes, Stuttgart, Philipp Reclam, 1999. El editor, abonando la tesis de la “crisis del lenguaje”, presenta *Ein Brief* como “un significativo documento biográfico” (p. 73), y, unas líneas más adelante, aclara que su incorporación está justificada en tanto texto de ficción.

Estudios crítico-teóricos que lo incluyen: Henry H. H. Remak, en *Structural elements of the german novella from Goethe to Thomas Mann*, New York, Peter Lang, 1996, se ocupa de Hofmannsthal en el capítulo V (p. 151), dando “*Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*” como una de las *Novelle* ejemplares de acuerdo con la definición según el acontecimiento (es decir, la goetheana); más adelante, en su consideración sobre la edad de oro de la *Novelle*, menciona el siglo diecinueve, “desde Kleist hasta Hofmannsthal”; Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1977, le dedica el capítulo V, y trabaja con “*Erlebnis...*” y “*Reitergeschichte*”; Richard Thieberger, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Thèse pour le Doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1967, se refiere a “*Erlebnis*”, a la que da como *nouvelle*; Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1957, le dedica el capítulo 15 completo, en un análisis de “*Reitergeschichte*”; Jost Schillemeit incluye la excelente interpretación de Marcel Brion sobre *Das Märchen der 672. Nacht*, en *Deutsche Erzählungen von Weiland bis Kafka*, Frankfurt am Main, Hamburg, Fischer, 1966, pp. 284-302.

los ajenos, da cuenta, aparentemente, de una vacilación.⁶⁶⁵ Si tenemos la ambición de echar una luz pareja sobre el problema, no debemos ignorar, como hemos visto, la importancia que Hofmannsthal concede a la forma en la producción artística, la forma en tanto dadora orgánica de contenido, es decir, la forma activa, en movimiento, por un lado, pero al mismo tiempo susceptible de fijar por un instante el devenir. La rima y el metro del verso, en la poesía y en los dramas líricos, la constricción de someterse a la medida, al ritmo y al compás en los libretos de ópera, son formas que conducen la creación y que, a la vez, la contienen en una correspondencia absoluta.

Podríamos sospechar que Hofmannsthal no viera en la forma del relato breve esta contención activa. En una carta a Arthur Schnitzler, remitida desde Bad Fusch el 27 de junio de 1896, escribe:

Vivo muy tranquilo aquí. Escribo una *Novelle* y veo 5, 6, ante mí. Sólo que, de una extraña manera, mientras estoy trabajando, la belleza esencial del asunto se me presenta siempre como a ciegas. Realmente, hay que superar esto. Pero no puedo, porque lo que hice hasta ahora no fue más que poesía breve.⁶⁶⁶

Así, la cantidad de esbozos de narraciones que Hofmannsthal ha dejado en el tintero es inmensa. No podemos juzgar la obra entera de un autor por los fragmentos que no han sido desarrollados, pero sí es lícito reflexionar acerca de su lugar en la historia de la literatura por las operaciones críticas de las cuales ciertas obras particulares, aún inconclusas, son o fueron objeto. Es el caso, sobre todo, de *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900), *Andreas* (1907-1927) y *Dämmerung und nächtliches Gewitter* (1911-1913), publicados póstumamente.

En 1905, Hofmannsthal reúne por primera vez en libro, bajo el sello de la Wiener Verlag, cuatro prosas breves: *Das Märchen der 672. Nacht* (1895), *Reitergeschichte* (1899), *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) y *Ein Brief* (1902). El título del volumen, *Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen*, es altamente significativo.

⁶⁶⁵ Heinz Rölleke señala este problema y observa la cantidad de términos que utiliza Hofmannsthal en sus esbozos de *Märchen*: “Ehemärchen”, “Literaturmärchen”, “Halbmärchen”, “Persönliches Märchen”. Véase el artículo que le dedica a Hofmannsthal en la *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 6*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004, editada por Kurt Ranke y Lotte Baumann. La entrada “Hofmannsthal” ocupa las páginas 1165-1168. La mención que citamos está en la p. 1166.

⁶⁶⁶ Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *op. cit.*, pp. 67-68.

Por un lado, manifiesta la preferencia de Hofmannsthal por el cuento del joven hijo del comerciante ya que, según sus propias palabras, “*Reitergeschichte* y la transcripción de Bassompierre sólo puedo considerarlas como ejercicios de escritura”.⁶⁶⁷ El otro aspecto que nos interesa señalar aquí es el uso genérico del término *Erzählung* que abarca tanto el *Märchen*, como las dos *Novellen* y la célebre narración conocida como “Carta de Lord Chandos” –“Ein Brief”–, destinada originalmente a integrar, junto con otras ficciones breves, un volumen al que Hofmannsthal había pensado dar por título *Erfundene Gespräche und Briefe*. Este libro, que habría de reunir diálogos y cartas imaginarios, jamás fue publicado; de acuerdo con el proyecto de su autor, “Ein Brief” aparecería acompañada de “Der Brief der letzten Contarin”, relato también compuesto en 1902 que Hofmannsthal finalmente no dio a la imprenta, de una carta de despedida del poeta francés Alfred de Vigny al príncipe de Baviera, y de un diálogo entre un joven europeo y un noble japonés, textos que hasta el momento no se tiene noticia de que hayan sido efectivamente escritos, si bien contamos con apuntes tomados para este último, publicados póstumamente.

La suerte que corrió “Ein Brief”, publicada por primera vez como folletín en *Der Tag*, de Berlín, los días 18 y 19 de octubre de 1902, es un síntoma claro de la dificultad de Hofmannsthal por asumirse como narrador. Si la crítica la ha convertido en un documento biográfico inmediato, identificando sin más a la figura del joven Philipp Chandos con la persona del autor, haciendo caso omiso de la existencia de un narrador, el propio Lord Chandos, cabe pensar que la causa de este abuso, que a fuerza de repetirse se ha enquistado, se encuentra inicialmente en el hecho de que Hofmannsthal ha mostrado algo así como un flanco débil.

Pierre-Antoine Huré propone un brillante análisis de la “Carta de Lord Chandos” en el que reúne tanto el elemento autobiográfico como el ficcional, refutando severamente la interpretación de Jacques Le Rider según la cual “este texto ficcional no puede ser leído como una ‘confesión’ autobiográfica de Hofmannsthal, aun cuando las preocupaciones más personales del autor se expresan allí”. Ciertamente, el abuso interpretativo –o acaso la ausencia de interpretación– que padeció “Ein Brief”, leída en clave de “crisis del lenguaje”

⁶⁶⁷ Es la respuesta que da Hofmannsthal al editor Anton Kippenberg, cuando éste, en 1912, le sugiere publicar los tres relatos en la Insel-Verlag. Hemos tomado la cita del volumen *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls Bassompierre*, revidiert und neu herausgegeben von Ellen Ritter, Frankfurt am Main: Fischer, 1997, p. 86. “Die *Reitergeschichte* und die Transcription aus dem Bassompierre kann ich nur für Schreibübungen ansehen”.

en el cambio de siglo vienés, concomitante al sentimiento de decadencia del imperio austro-habsbúrgico, volvería escandalosa su reinsertión dentro del universo de la ficción sin mayor justificación, y conduce al riesgo de omitir el contenido confesional y autobiográfico, en el modo en el que lo hace Le Rider.⁶⁶⁸ Esta restitución, sin embargo,

⁶⁶⁸ Leen “Ein Brief” en clave de “crisis del lenguaje” o reproducen dicha interpretación: Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976. Josep Casals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003. Tobias Wilke, “Poetiken der Idealen und der möglichen Sprache”, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, So, 06. Juli 2008, 04:56, Erich Schmidt Verlag, realiza un análisis de la relación intertextual entre “Monolog” de Novalis y “Ein Brief” que, a pesar de su método y su perspectiva deconstructiva, es respetuoso de los textos y hasta llega a observaciones razonables e interesantes. Heidi E. Faletti, en *Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan George Das Jahr der Seele*, Bern und München, Francke Verlag, 1983, compara el rechazo por el lenguaje de Des Esseintes con el de Lord Chandos, pero a diferencia de éste, Des Esseintes considera su descomposición “como un medio de nuevas posibilidades poéticas”, p. 31. Paul Requadt, “Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals”, *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung*, Band CLXXXIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, pp. 40-76. Claudio Magris habla de “fuga negativista”, “defensa buscada en la regresión”, en “La herrumbre de los signos”, *L'anello di Clarisse: grande stilo e nichilismo nella letteratura moderna*, Turin, Einaudi, 1984. Véase también, de Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna*, versión de Guillermo Fernández, prólogo de Michael Rössner, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Para Ulrich Schreiber, que sostiene que Mahler padece “el síntoma de Lord Chandos”, “Ein Brief”, “declaración del fracaso del poeta (del artista) frente a la realidad: pensar y cosa pensada, hablar y cosa dicha ya no forman una unidad, se separan”, es la objetivación de la crisis de conciencia de su época, “Gustav Mahler: música de las contradicciones sociales”, *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, op. cit., pp. 217-232, publicado por primera vez en 1975. Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, traducción de Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [edición realizada a partir de la segunda en inglés, 1982], p. 66. De acuerdo con Jacques Le Rider, “la crisis del lenguaje poético” está subordinada en la carta a un tema más general, el de “la crisis de la identidad del yo puesto en duda por una crítica de tipo empirista que reduce la subjetividad a las percepciones”: *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000, p. 66. Karl Pestalozzi habla de *Sprachskepsis*, “escepticismo de la lengua”: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*, Zürich, Atlantis Verlag, 1958. Hermann Broch, en su canónico estudio sobre Hofmannsthal, interpreta la carta en términos de ironía de la creación poética y la relaciona con la ruptura con el esteticismo: “Hofmannsthal und seine Zeit”, *Dichten und Erkennen*, Essays, Band 1, Zürich, Rhein Verlag, 1955, p. 160. Peter Szondi también menciona la carta de Lord Chandos en términos de crisis del lenguaje, y refiere el trabajo de Pestalozzi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 4, Herausgegeben von Henriette Beese, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1975. La dan como episodio de la “revolución” literaria, o del lenguaje, que se produjo en Europa, con eje en Viena, durante el cambio de siglo hasta el periodo de entreguerras: George Steiner, *Extraterritorial*, traducción de Edgardo Russo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 [la edición original data de 1971]; Walter Jens, “Der Mensch und die Dinge”, *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung*, Band CLXXXIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, pp. 25-27. Recomendamos especialmente las valiosas interpretaciones de Pierre-Yves Petillon, “Hofmannsthal o el reino del silencio. Fragmentos sobre Lord Chandos”, en *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, op. cit., pp. 279-299, publicado originalmente en 1975, y la de Pierre-Antoine Huré, *Savons-nous lire Hofmannsthal? La Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck, Germanistique, 2004. Huré une su voz a la de Jean-Yves Masson, quien en la presentación a su traducción de la obra poética de Hofmannsthal, escribe: “debe su mayor fama a un texto del que suele olvidarse que es una ficción, la ‘Carta de Lord Chandos’ [...]. Sería vano negar el carácter fascinante de este texto, verdadera obra maestra. Pero la paradoja constitutiva de la recepción de Hofmannsthal fuera de los países de lengua alemana [...] en los años setenta, se debe seguramente al hecho de que se ha leído en él un cuestionamiento del lenguaje y una duda sobre la posibilidad misma de escribir poesía que remitían a muchos de los grandes interrogantes contemporáneos (la

queda todavía como una tarea pendiente en las futuras ediciones de la obra de Hofmannsthal. Huré ya se ha movido en esta dirección mostrando cómo Hofmannsthal, mediante una ficción, confiesa su experiencia personal de poeta y su anhelo de reconocerse y de ser reconocido como autor de teatro.⁶⁶⁹

Si en 1902 se reconocía a sí mismo como poeta, y empezaba a asumirse como dramaturgo, lejos estaba de tenerse a sí mismo por narrador, no obstante lo cual conserva una gran lucidez acerca de su trabajo –los logros y las dificultades– como escritor de ficción. “Ein Brief” es, en sus propias palabras, un trabajo que, por su brevedad, está realmente terminado, “mientras que todos los otros de los cuales durante años te he hablado, medio en tono de queja, medio esperanzado, se parecen en un sentido al tejido de Penélope, que destejía por la noche lo que había hecho durante el día”. Esta obra –prosigue Hofmannsthal en una carta a su amigo Leopold von Andrian– “que no es poética, capta lo personal con fuerza, y puedes leerla, en parte, como una carta mía, encontrada en el escritorio de una tercera persona”.⁶⁷⁰ El 16 de enero de 1903, vuelve a escribirle, en respuesta a una objeción que Andrian le hiciera acerca de la composición de “Ein Brief”: Andrian consideraba que Hofmannsthal no debía haberse servido para sus reflexiones de una “máscara histórica”, sino que tendría que haberlas presentado directamente. Hofmannsthal sostiene que optó por realizar exactamente lo opuesto, y que, inspirándose en la lectura de los ensayos de Bacon, debía tomar prestadas “una vivencia interior propia, una experiencia viva” [*einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung*] y reprende a su amigo advirtiéndole que, si una vez más le sugiere que se exprese de manera directa, va a perder toda la motivación para su trabajo, ya que su intención no era escribir un diálogo entre muertos [*Totengespräch*], sino convertirlo en algo actual y próximo.⁶⁷¹ Lo “actual”,

‘modernidad’ vienesa, que dio nacimiento, sobre todo, al psicoanálisis [...]). Véase Hugo von Hofmannsthal, *Le lien d'ombre*, traduit de l'allemand, annoté et présenté par Jean-Yves Masson, éditions Verdier, 2006, pp. 11-12.

⁶⁶⁹ Pierre-Antoine Huré, *Savons-nous lire Hofmannsthal? La Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck, Germanistique, 2004. Tomamos la cita de Le Rider de la página 14. Véase al respecto la “Introduction”.

⁶⁷⁰ Hugo von Hofmannsthal-Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, Herausgegeben von Walter H. Perl, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1968, p. 157.

⁶⁷¹ Hemos tomado esta cita del capítulo VII, “Der Brief des Lord Chandos”, del libro de Karl Pestalozzi, *Sprachkepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthals*, Zürich. Atlantis Verlag, 1958, p. 116. “Nämlich dass Du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direct vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus”.

en relación con la tradición, y lo “próximo”, tanto respecto de lo lejano en el espacio como en el tiempo, y también como lo opuesto de lo extraño, trazan dos ejes en torno de los cuales Hofmannsthal, a partir de este momento hasta su madurez, habrá de plantear los términos de la escritura narrativa de ficción:

El narrador común narra cómo algo puede ocurrir incidentalmente. El buen narrador pone algo ante nuestros ojos como ocurriendo en el momento. El maestro narra como si ocurriera de nuevo algo ocurrido hace mucho tiempo.⁶⁷²

Nuestro propósito es cernir, a través de las notas de trabajo de Hofmannsthal, de su correspondencia con Arthur Schnitzler y Leopold von Andrian, de los prólogos que escribió para *Tausendundeine Nacht* y para la antología *Deutsche Erzähler*, así como también de los relatos “Das Märchen der 672. Nacht” y “Die Frau ohne Schatten”, la reflexión hofmannsthaliana sobre la escritura narrativa y las diversas resoluciones que ofrecen a sus ojos las formas de la *Novelle*, el *Märchen*, y la *Erzählung*.

8. *Novelle*

Ninguna de las prosas breves que publicó Hofmannsthal apareció bajo el nombre de *Novelle*. Este género narrativo es mencionado, sin embargo, numerosas veces en relación con proyectos de escritura que nunca fueron llevados a cabo, o por lo menos no en su modo original de concepción. En una nota de 1904, Hofmannsthal se remonta a tres años atrás y refiere su lectura del drama *Venise preserved* del inglés Thomas Otway, compuesto en 1682. Luego agrega:

En un paseo por el bosque me vino la idea de hacer una *Novelle* a partir de este tema. Debía contener: la historia de juventud de Jaffier y Belvidera (cómo él, medio como hijo acogido, como hijo de un pariente lejano, creció en la casa de Priuli; cómo se desarrolló entre ambos un inocente amor de juventud y comenzaron a besarse. Cómo Belvidera, tras la muerte de su madre, se arrepintió de esto y juró que preferiría tocar una serpiente venenosa antes que sus labios. Cómo al día

⁶⁷² *Buch der Freunde*, op. cit., p. 290.

siguiente de este juramento, en el jardín de la villa junto al canal de Brenta, una serpiente saltó de debajo del banco de piedra e hincó sus dientes en la mano derecha de Belvidera que colgaba a un lado [...].) Más adelante la *Novelle* debía contener un incendio nocturno en Venecia, visto desde la casa de la cortesana Aquilina.⁶⁷³

En este proyecto de *Novelle*, donde Hofmannsthal esboza la transposición de un drama en una narración, lo que predomina es el “cómo”, es decir, el modo. Pareciera que la forma de la *Novelle* estuviera dada por la constricción del autor en narrar no tanto los hechos en sí –en este caso, la historia de amor de Jaffier y Belvidera– cuanto el modo en el que se producen y, sobre todo, en el que uno se relaciona con el otro. El otro elemento que debe contener la *Novelle* es un hecho catastrófico –un incendio– y espectacular –se ve desde determinado lugar. Ahora bien, para la fecha de esta nota, sabemos que el proyecto de *Novelle* fue decididamente abandonado, pues Hofmannsthal acaba de terminar su drama *Das gerettete Venedig*, escrito entre agosto de 1902 y julio de 1904, que habrá de estrenarse en el Lessing-Theater de Berlín, bajo la dirección de Otto Brahm, el 21 de enero de 1905. En una carta a Andrian, enviada desde Rodaun, con fecha del 16 de enero de 1903, Hofmannsthal se disculpa por no haberle respondido antes a la carta recibida a mediados de diciembre, porque estaba tan ocupado en terminar su obra de teatro, que “no podía poner la cabeza en otra cosa”. Cuenta que, encontrándose en Roma en el mes de octubre, había comenzado a trabajar en la recreación [*die Umgestaltung*] del drama de Otway, cuyo tema “se le impuso vívidamente”. En Venecia, entre el 1º y el 19 de noviembre, continuó, y

después en Rodaun, hasta que finalmente, a principios de enero, lo leí ante diversas personas de gusto variado: Schnitzler, Beer H., Burckhardt, Oscar Meyer, etc. El efecto, en suma, ha sido fuerte, pero me parece que en la mitad de la obra, a causa de diferentes fallas, [falta el resto de la carta].⁶⁷⁴

⁶⁷³ *Op. cit.*, p. 453. “*Das gerettete Venedig*. –Im Sommer 1901 las ich *Venise preserved* von Otway, übrigens nicht zum erstenmal. Beim Spaziergehen im Wald kam mir der Gedanke, eine Novelle aus dem Stoff zu machen. Sie sollte enthalten: die Jugendgeschichte von Jaffier und Belvidera (wie er, halb als Pflegesohn, als der Sohn einer entfernt Verwandten im Haus des Priuli aufwuchs; wie sich zwischen den beiden eine unschuldige Jugendliebe entspannt und sie anfangen, sich zu küssen. Wie Belvidera nach dem Tod ihrer Mutter das bereute und schwor, lieber sollte eine giftige Schlange sie berühren, als seine Lippen. Wie den Tag nach diesem Schwur, im Garten der Villa am Brenta-Kanal, einr Schlange unter der Steinbank hervorschießt und ihren Zahn in Belvideras herabhängende linke Hand drückt. [...] Ferner sollte die Novelle enthalten einen nächtlichen Brand in Venedig, gesehen aus dem Haus der Kurtisane Aquilina.”

⁶⁷⁴ Hugo von Hofmannsthal-Leopold von Andrian, *op. cit.*, p. 161.

Si el tema se le presentó en un momento como materia para una *Novelle*, el “cómo” fue resuelto finalmente bajo el género dramático, lo cual está íntimamente ligado a la experiencia de su primera lectura de *Venice preserved*, en mayo de 1896:

un antiguo drama barroco inglés de Thomas Otway, de los tristes y maravillosos tiempos del rey Jacobo II, una época en la que los hombres carecían de un tono para decir lo desdichados que eran. Era una época completamente a-sentimental, casi común, semejante a la nuestra. [...] No puedo decirte bien por qué fue algo tan peculiar y bello. Pero, ¿sabes?, lo he comprendido perfectamente. Durante una hora, amé como había amado el poeta. Experimenté la belleza de las entradas y las salidas de cada personaje, la belleza del estar juntos de dos o tres, y la belleza de sus conversaciones y sus réplicas. [...] El drama es un género artístico muy especial, y tengo la impresión de que creándolo uno se enlaza con la vida real y, al mismo tiempo, se desprende de ella. Purifica y tranquiliza en tal medida el alma, que ni la belleza de las odas ni la conversación sobre la amistad podrían traer semejante paz.

675

De acuerdo con Benno von Wiese, el trabajo de Hofmannsthal con la forma de la *Novelle* debe interpretarse como un ejercicio preparatorio para la creación dramática.⁶⁷⁶ Consideramos, por nuestra parte, que la afirmación de Wiese es correcta, pero en tanto el “ejercicio preparatorio” sea tomado como un resultado y no un propósito de Hofmannsthal. Los intentos de *Novelle* probablemente resultaron ser, contemplados dentro de la totalidad de su obra, ejercicios preparatorios para la creación dramática, pero no lo fueron en tanto objetivo. Y más aún: si podemos hacer esta interpretación, es porque el mismo Hofmannsthal asociaba teóricamente una y otra forma de escritura. Hofmannsthal vislumbraba en el drama al igual que en la *Novelle* formas superiores. En su correspondencia con Arthur Schnitzler y con su íntimo amigo Leopold von Andrian, durante los años 1891-1900, aproximadamente, Hofmannsthal se refiere de manera casi permanente a sus intentos de escribir *Novellen* como si se tratara de un género serio, o difícil de lograr. Una suerte de consagración para el escritor que aspire a la prosa: esto es lo que dejan traslucir las cartas intercambiadas entre Hofmannsthal y Schnitzler, que ha publicado la mayor parte de su prosa breve como *Novelle*. A propósito de “Sterben”, Hofmannsthal le recomienda llamarla “mejor *Novelle* que *Erzählung*”, en el mismo sentido en el cual, tres años antes, le preguntaba si “Reichtum”, cuyo comienzo tenía carácter de

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁶⁷⁶ Wiese, *op. cit.*, p. 284.

Märchen, no estaba acaso destinada a convertirse en una *Novelle* social.⁶⁷⁷ En una carta enviada desde Fusch el 4 de agosto de 1892, Hofmannsthal le escribe que durante el próximo invierno hablará mucho con él sobre “la técnica del drama dramático en oposición a la de la prevaleciente *Novelle* dramatizada”, a lo que Schnitzler responde, asombrado, dos días más tarde: “¿Tiene usted razón al hablar de una ‘prevaleciente *Novelle* dramatizada’? La forma tiene seguramente justificación, en tanto y en cuanto un solo hombre notable encuentre en ella satisfacción”.⁶⁷⁸ El *Novellendrama* es un término acuñado por Otto Ludwig en sus escritos para designar un género híbrido en función de su “teoría del entorno”: el *Novellendrama* se opone al drama histórico porque, a pesar de que su acción se desarrolla en el pasado, no se encuentra firmemente vinculado a un tiempo y a un lugar determinados.⁶⁷⁹ A Schnitzler le suena extraña la consideración de que prevalezca este género que es más teórico que otra cosa. Es evidente que Hofmannsthal no podía más que sentirse seducido por la hibridez genérica del término de Ludwig, como una promesa de alcanzar la unificación y la sublimación de los dos géneros que a sus ojos encarnaban los desafíos y las dificultades mayores.⁶⁸⁰

En una nota posterior a este periodo, de 1916, Hofmannsthal vuelve a mencionar la relación entre *Novelle* y drama, a propósito de *Don Juan*, de Molière: “Es mucho menos obra de teatro que las demás, antes bien una *Novelle* dialogada. (¿Quizá la versión española era una *Novelle*, no un drama – es posible?).” ¿Cuáles son los atributos de *Don Juan* que la destacan entre el resto de las obras de Molière y que hacen suponer a Hofmannsthal que su original puede haber sido una *Novelle*? Esta obra, escribe, “me parece estar pintada con una

⁶⁷⁷ Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *op. cit.*, Carta del 20 de septiembre de 1894, p. 52, y Carta del 9 de septiembre de 1891, p. 13: “Der Anfang von ‘Reichtum’ scheint mir mit seiner Märchenstimmung und seinen unwahrscheinlichen Aristokratennamen etwas phantastisches, animeskes zu versprechen. Dann wäre es mir doppelt sympatisch. Aber –es wird doch nicht vielleicht eine sociale *Novelle* werden wollen?” En su respuesta, Schnitzler coincide con que el primer capítulo es espantoso, asegura que la continuación es mejor, y que espera cambiar el comienzo en la próxima edición.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁶⁷⁹ Véase Brigitte E. Schatzky, “Otto Ludwig’s Conception of Environment in Drama”, *The Modern Language Review*, Vol. 50, n°3, jul. 1955, pp. 298-306.

⁶⁸⁰ Es Elena Raponi quien lo llama “género casi híbrido”, en *Hofmannsthal e l’Italia: fonti italiane nell’opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 69.

gama de colores más peculiar y oscura que las demás”.⁶⁸¹ Es aquí donde el personaje de Sganarelle le sugiere a Hofmannsthal la idea de que tras él, en la sumatoria de sus apariciones en distintas obras, lo que se esconde es una suerte de unidad y que su función, en tanto figura cómica, no es sino la de develar la interioridad de Don Juan. En cuanto a la estructura de la obra, la sucesión de las escenas del tercer acto “es el más bello ejemplo de lo fantástico de contorno completamente nítido, sin nada romántico”.⁶⁸² Por último, lo que se puede aprender de Molière, es “el mantener puras las distintas escenas”. La sucesión de las escenas individuales en el drama, que coloca un límite definido a lo fantástico, sería el equivalente a la sucesión de episodios en el esbozo de *Novelle* de 1904, escandidos por el “cómo”. Podríamos agregar que también el par de personajes oponentes y complementarios es otro elemento por medio del cual Hofmannsthal enlaza el drama con la *Novelle*.

Si este género de la prosa breve, observa Germán Garrido Miñambres, ha mantenido su estructura polar, signada por la definición canónica de Goethe en sus conversaciones con Eckermann –“¿Pues qué es una *Novelle* sino un acontecimiento inaudito que ha tenido lugar? Éste es el verdadero concepto, y mucho de lo que se publica en Alemania bajo el título de *Novelle*, no lo es en absoluto” –, es porque en su caso “las definiciones clásicas del género, aquellas que constituyen el cauce central de su tradición poética, han conservado un valor orientativo incluso después de ver cuestionado su valor descriptivo”.⁶⁸³ Esta indefinición reflexiva sobre la *Novelle* es lo que la constituye como género: si reconocemos la prescriptiva, ignoramos las obras particulares que se adecúan a ella; si tenemos las obras, no logramos extraer de su análisis los rasgos valorativos que nos permitan incluirlas dentro del género. Garrido Miñambres señala la polaridad como una “oposición elemental entre *Novelle* arquetípica y realidad contemporánea”.⁶⁸⁴

Así, F. Schlegel considera que la *Novelle* “es particularmente indicada para transmitir la subjetividad de forma indirecta y plástica”, subjetividad que “puede en determinados casos ser más certera que la expresión directa de la subjetividad que ofrece la

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 532. “Er ist viel weniger ein Stück als die anderen, eher eine dialogisierte Novelle. (Vielleicht war die spanische Vorlage eine Novelle, kein Drama –ist das möglich?)” y “Er scheint mir mit einer besonderen, dunkleren Farbenskala gemalt als alle anderen.”

⁶⁸² *Ibid.*, p. 533. “[...] das schönste Beispiel für das Phantastische mit ganz scharfem Kontur, ohne jede Romantik.” y “das Reinhalten der einzelnen Szene.”

⁶⁸³ Germán Garrido Miñambres, “La *Novelle* en la tradición teórica del siglo XIX”, *Revista de Filología Alemana*, 2008, nº16, 9-30, pp. 9-10.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

lítica”.⁶⁸⁵ Es el hallazgo que realiza Hofmannsthal en la prosa epistolar de “Ein Brief”, y que Andrian no comprende: la máscara necesaria para dar el elemento histórico en su plena actualidad y el autobiográfico en un devenir histórico, una tradición. Como cauce formal para superar el dualismo objetivo-subjetivo, la *Novelle* –junto con el *Roman*– sería para F. Schlegel, en la modernidad, una prolongación de la épica, no del drama, que en la literatura clásica era el género que sintetizaba lo objetivo y lo subjetivo. La *Novelle*, a la vez, es de dos clases: la que presenta una novedad en la anécdota, que difícilmente pueda constituir un género en sí mismo, y aquella donde “el autor toma prestadas historias conocidas que, gracias a su arte, logra transfigurar hasta dotarlas de una apariencia enteramente nueva”.⁶⁸⁶ Esta clase de *Novelle* es calificada por F. Schlegel de “alegórica”; la primera, de “cuentística”.⁶⁸⁷ August Schlegel, por su parte, se mantiene dentro del paradigma clásico de los géneros poéticos cuando plantea a propósito de la *Novelle*, con intención prescriptiva, el rechazo de la versificación, la centralidad del suceso, la relación con la realidad, o la función del género. Respecto de la dramatización de las *Novellen* “concede A. Schlegel que se trata sólo de una posible prueba a la que no deben plegarse todas las obras”.⁶⁸⁸

En cuanto a Tieck, una de sus primeras aportaciones a la definición del género está referida

al parentesco entre *Novelle* y drama que abundan en la línea de argumentación abierta por A. W. Schlegel: de la misma forma que muchas *Novellen* pueden ser vistas como comedias, hay comedias que no son sino *Novellen* dialogizadas. Pero, para ser consideradas piezas representables [*Schauspiele*], esas *Novellen* precisan otro elemento que se manifieste en la totalidad de la obra y que Tieck define como ‘Individualität und scheinbare Willkühr’ [*Individualidad y manifiesta arbitrariedad*].⁶⁸⁹

La experimentación de Hofmannsthal con la *Novelle* es deudora y continúa tales planteos teórico-críticos de la literatura en lengua alemana, en los términos de la pregunta acerca de cómo presentarle al lector en una forma nueva un relato conocido. La recreación –el cambio de forma [*Umgestaltung*]– hofmannsthaliana apunta no sólo a reescribir obras existentes, sino también a dar formas nuevas que puedan acoger estos productos. En 1892,

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁸⁸ *Idem.*

⁶⁸⁹ *Idem.*

Hofmannsthal trabaja en *Ascanio und Gioconda*, “una tragedia renacentista en cinco actos, *Novelle* dramatizada”.⁶⁹⁰ Ha escrito unas escenas del segundo acto y del quinto acto, lo cual sorprende a Schnitzler: “¡Yo nunca estoy tan seguro de mis personajes!”.⁶⁹¹

En 1906, Hofmannsthal reúne notas con el objetivo de redactar un diálogo sobre la *Novelle* de Goethe, dentro de la serie de *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller*, *Unterhaltung über den Tasso von Goethe* y *Unterhaltungen über ein neues Buch*, este último a propósito de *Die Schwestern, Drei Novellen von Jakob Wassermann*:

–*Novelle*– Vemos aquí personajes y los vemos tener aventuras. Sí, existen en tanto y en cuanto tienen aventuras: ¿qué sería Honorio para nosotros sin el tigre, y el niño sin el león, o sin la música de su flauta? De este modo nos sale al encuentro aquí, en el nivel más alto, algo que a mí en el nivel más bajo siempre me ha cautivado. En las más sencillas narraciones antiguas, la figura y el acontecimiento se fusionan en una unidad: no pregunto si al rey no le molestan los cuerpos de los dos ahorcados; no pregunto si atraviesa la puerta de piedra alguien cuyo destino la puerta no rige--- Personaje y aventura se convierten para mí en uno solo: siempre deja el rey servir la cabeza de los muertos, siempre el niño atraviesa la puerta. Por el contrario, todas las nuevas narraciones dejan disminuir las vivencias de la persona tratada: al igual que en la vida, el sentimiento de la persona nos es transmitido con la potencia de una corriente, en la cual las vivencias apenas flotan como maderos [...]⁶⁹²

Hofmannsthal atribuye una importancia esencial tanto al personaje como al acontecimiento que éste protagoniza, en igual medida, pues la aventura hace a la figura. Es inconcebible una sin la otra. Este elemento sería propio ya no sólo de la *Novelle* de Goethe, sino también de todas las narraciones antiguas. La fusión del personaje con el acontecimiento da la vivencia, y esto es justamente lo que debe transmitir la narración. Hofmannsthal deplora que en la actualidad los relatos otorguen mayor relevancia a la expresión de los

⁶⁹⁰ Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 482. “-*Novelle*- Hier sehen wir Gestalten und wir sehen sie ein Abenteuer bestehen. Ja, sie sind nur insofern sie das Abenteuer bestehen: was wäre uns Honorio ohne den Tiger, was das Kind ohne den Löwen, ohne sein Flötenspiel. So tritt un shier auf der höchsten Stufe etwas entgegen, was mich auf der niedrigsten Stufe immer gefesselt hat. Einfachste älteste Erzählungen verschmelzen die Figur und das Geschehnis zu eins: ich frage nicht, ob den König die Leiber zweier Erhängter nicht stören: ich frage nicht, ob durch die Steinpforte auch einer wander, dessen Schicksak die Pforte nicht regiert--- Gestalt und Abenteuer wird mir eins: immer läßt der König den Totenkopf auftragen, immer wander der Knabe durch die Pforte. Dagegen alle neuere Erzählung von der handelnden Person die Erlebnisse abfallen läßt: es wird uns wie im Leben das Gefühl der Person so stark vermittelt wie ein Strom, worin dann nur die Erlebnisse wie Holzstücke treiben [...].”

sentimientos de sus personajes que a sus vivencias, que no son ahora más que restos, despojos. El tratamiento de la expresión de los sentimientos requiere de una forma literaria propicia. Como observa Richard Thieberger a propósito del *Tasso* y de la *Novelle* de Goethe,

La cuestión consiste en saber hasta dónde llega la analogía entre los sentimientos de la princesa Leonore por el Tasso y los de la princesa de *Novelle* por Honorio. Entre lo que Goethe expresa efectivamente en una y otra obra, la diferencia es capital. Pero en su muy fino análisis del carácter de la primera, Hofmannsthal dice que la forma dramática no conviene acaso a la representación de una situación tan delicada.⁶⁹³

Hofmannsthal lamenta que en la prosa breve contemporánea el sentimiento se lo haya tragado todo: ha abolido la noción de aventura y, con esto, la vivencia. En estas palabras resuena la protesta del honorable tío que ha leído las historias de Wassermann: “No son exactamente *Novellen* lo que hace, sino la posibilidad de *Novellen*. Pero para meterme en posibilidades y tendencias, me siento demasiado viejo. Debo atenerme a resultados, querido Ferdinand.”⁶⁹⁴

Los resultados, sin embargo, no deben entenderse desde una visión realista y positiva de los acontecimientos, sino como una equilibrada relación de fuerzas. En la *Novelle* de Goethe

Se ha cumplido algo enorme: la armonía de los impulsos humanos con los de la naturaleza. No hay revuelta ni resignación. Todo es aprovechado, el modo en que obran sobre nosotros el pueblo lejano, los nobles personajes vislumbrados al pasar, las nobles conductas legadas por la tradición.⁶⁹⁵

Armonía es también lo que resulta del perfecto equilibrio entre lo lejano y lo próximo. “No se trata de volver familiar lo extraño, sino de ver lo que está ahí”, escribe Hofmannsthal.⁶⁹⁶

La distancia está dotada de una virtud mágica; el extraer la historia misma, lo que se ve ahí,

⁶⁹³ Thieberger, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 540. “So sind es eigentlich keine Novellen, was er macht, sondern die Möglichkeit von Novellen. Um mich aber auf Möglichkeiten und Tendenzen einzulassen, fühle ich mich zu alt. Ich muss mich an Resultate halten, lieber Ferdinand.”

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 482. “Es ist etwas Ungeheueres realisiert: die Harmonie zwischen menschlichen Strebens mit der Natur. Nichts von Auflehnung und nichts von Resignation. Es ist alles verwendet, wie auf uns das ferne Dorf, die im Vorübergehen erblickte edle Gestalt, die durch Tradition überkommene edle Gebärde wirkt.”

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 483. “Es handelt sich nicht darum, Fremdes herbeizubringen, sondern zu sehen, was das ist!”

como una veta de mica en la roca, con su encanto mágico, es capacidad solamente de “aquel que ha disfrutado de la cercanía de todas las cosas, como el creador de Werther”.⁶⁹⁷

El “cómo” del acontecimiento –su narración bajo los rasgos del género *Novelle*– debe dar cuenta de la estrecha y solidaria unidad entre personaje y acontecimiento. Ambos se desarrollan como uno solo, como representación de una vivencia, de una vida humana cumplida acabadamente, de un destino realizado simbólicamente. De ahí que la fantasía y lo extraño no deben estar excluidos del relato; la *Novelle* no es forzosamente realista, aunque su desarrollo sitúe al lector en la zona más vital, y su escenario sea como “el territorio de nuestra vida más activa”. El elemento fantástico de la *Novelle* es el de nuestra vida en estado de vigilia, no en el de lo onírico. Es el estado que circunda al poeta despierto.

El diálogo dedicado a Gottfried Keller desarrolla el concepto de armonía. En el “mundo de Gottfried Keller” [*in der Gottfried Kellerschen Welt*] reina “una armonía buena y fuerte” [*eine gute und starke Harmonie*], dispuesta “con medida, número y peso” [*nach Maß und Zahl und Gewicht*]. Hofmannsthal hace uso de esta metáfora bíblica para referirse al modo en el que Keller lleva a cabo “la representación de una vida humana completamente vivida” [*die Darstellung eines ganzen runden ausgelebten Menschenlebens*]. Al leer uno de sus relatos, sabemos, por su peso, “que tenemos la totalidad de una vida en la mano” [*das Ganze eines Lebens hier in der Hand haben*]. El nombre de Goethe está puesto junto al de Keller por la capacidad que ambos poseen de irradiar directamente en nuestra sangre, y no en nuestra cabeza, “libertad y serenidad espiritual” [*eine seelenhafte Freiheit und Heiterkeit*].⁶⁹⁸

9. Märchen

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 483. “Nur wer die Nähe aller Dinge so genossen hat wie der, der Werther schuf, [...]”

⁶⁹⁸ *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller* apareció por primera vez en *Der Tag*, de Berlín, el 15 de julio de 1906. Nuestras citas están tomadas del volumen *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, de la edición ya citada de la obra completa de Hofmannsthal, páginas 516, 517 y 518.

“*Las mil y una noches*. Rol del libro en mi vida. Nunca dejará de ser misterioso. Como aquel bazar en Constantinopla, que nadie conoce por completo”.⁶⁹⁹ Esta nota, tomada en 1896, pone de manifiesto la importancia que la lectura de los cuentos orientales reviste para Hofmannsthal. Fuente de inspiración permanente, *Las mil y una noches* representan a sus ojos una suerte de metáfora de la vida como laberinto y, en tal calidad, se erigen como polo opuesto al estado de armonía de la *Novelle*, donde lo que tenemos es la adecuación perfecta del hombre y su entorno de acción, la unión del hombre y su aventura, la continuidad entre sentimiento y vivencia, la sucesión prolijamente hilvanada de acontecimientos singulares. El 25 de noviembre de 1906, *Der Tag*, de Berlín, publica un breve ensayo de Hofmannsthal dedicado a *Las mil y una noches*, que al año siguiente acompañará una edición alemana de los cuentos realizada a partir de la versión en inglés de Richard Burton: “En la juventud de nuestro corazón, en la soledad de nuestra alma nos encontrábamos en una ciudad muy grande, secreta, amenazante, y seductora, como Bagdad y Basra”.⁷⁰⁰ El transitar por una laberíntica ciudad, tentadora, ineluctable, irresistible, por cuyas puertas entreabiertas asoman rostros desconocidos que, sin embargo, nos despiertan remotos recuerdos, como tantos misterios de nosotros mismos que nunca habremos de develar por completo: esto mismo es la vida concebida como camino por recorrer, donde las posibilidades se nos ofrecen al igual que mercancías en el bazar. La ciudad moderna – como la Viena disfrazada del cuento del hijo del comerciante– es el espacio en el que se actualiza esta vivencia de lo fragmentario, de lo que no adhiere en un único sentido. En una nota de los años 1919-1920, Hofmannsthal proyecta un relato:

Una figura. En un laberinto de los cuentos de las 1001 noches (o en el laberinto de una gran ciudad como Londres), mostrar una figura, que no es buena ni mala, sino que, *sobre todo*, fue.⁷⁰¹

⁶⁹⁹ *Op. cit.*, p. 419. “*Tausend und eine Nacht*. Rolle des Buches in meinem Leben. Es wird nie geheimnislos. Wie jener Bazar in Konstantinopel, den keiner ganz kennt.”

⁷⁰⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze 1. 1891-1913*, Herausgegeben von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main: Fischer, 1979, p. 362. “In der Jugend unseres Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra.”

⁷⁰¹ *Op. cit.*, p. 556. “Eine Figur. Im Labyrinth eines Märchens aus 1001 Nacht (oder im Labyrinth einer Großstadt wie London) – eine Figur zeigen, die weder gut noch böse ist, –aber überall war [...]”

Los *Märchen* están escritos para perderse en ellos, para vagabundear al modo del *flâneur*, es la prosa en la que se anhela el “completo llegar-a-sí”, aunque el precio que se pague por esta reunión con uno mismo sea la muerte, como es el caso del joven héroe de *Das Märchen der 672. Nacht*. En la primera parte de este relato, el entorno del *Kaufmannssohn* es representado como la armonía más completa a pesar de la cual la amenaza de disolución, de muerte, se cierne sobre él, bajo la forma de dos refranes de origen árabe, y en las figuras de sus solícitos criados, que lo acechan como perros, por su excesivo afán de servirlo. “Cuando la casa está lista, llega la muerte” y “Tus pies te llevan adonde has de morir” son los refranes que el joven se repite a sí mismo, por un lado, para probarse que está a salvo de su propio destino, protegido dentro del ámbito de su encierro, y, por el otro lado, para tratar de comprender por qué la idea de la muerte no lo abandona del todo, incluso en medio de una animada comida. Ambos refranes acaban por cumplirse; la armonía de la primera parte, no exenta de un cierto sentimiento ominoso de opresión y angustia, se rompe con la carta anónima en que se acusa al criado del joven de un crimen indeterminado.

La irrupción de la carta produce un giro tanto en la vida del personaje como en el relato, pues con su llegada se inicia la segunda parte del *Märchen*. Esta carta desencadena en el *Kaufmannssohn* un poderoso sentimiento de furia y de temor, y a pesar de la indefinición de sus términos, en ella resuena una amenaza al orden de su vida de joven burgués, ya que se ataca a su sirviente, una de sus más preciadas posesiones. Escrita de un “modo confuso” [*unklarer Weise*], “el desconocido” [*der Unbekannte*] acusa al criado de haber cometido “algún crimen abominable” [*irgendein abscheuliches Verbrechen*], pero “no había manera de adivinar a qué crimen se refería y qué objetivo podía tener esta carta para el remitente, que no daba su nombre ni exigía nada.”⁷⁰² Hofmannsthal introduce aquí elementos propios de la narración policial; el joven que hasta entonces se solazaba en la contemplación de la belleza de sus bienes, y de sí mismo, encarnará la figura del detective. De este modo comienza otra historia: el relato de una búsqueda. El *Kaufmannssohn* no se propone en primer lugar dilucidar el hecho evocado vagamente en la carta, sino hallar al acusador. Pero su impericia como investigador es enorme, y no logra enterarse de nada. El problema mayor del *Kaufmannssohn* en su condición de detective es que se ha identificado

⁷⁰² *Op. cit.*, p. 17. “Aber es war nicht zu erraten, welches Verbrechen angedeutet werde und welchen Zweck überhaupt dieser Brief für den Schreiber, der sich nicht nannte und nichts verlangte, haben könne.”

con el acusado, en la más completa ignorancia del crimen que se le imputa. Cualquier semejanza con los relatos kafkianos no es obra de la mera casualidad.⁷⁰³

Si en la primera parte del relato el joven no ha prestado atención a la sabiduría de los proverbios, durante su errática indagación tampoco será capaz de interpretar los objetos que se le presentan simbólicamente en la miserable tienda del joyero. En adelante, el *Kaufmannssohn* no hace más que dar uno y otro paso para unirse a sí mismo, a su propio destino, en la más absurda de las muertes. En *Ad me ipsum*, suerte de autobiografía de su creación literaria, que Hofmannsthal proyectó en 1916, encontramos la siguiente nota: “Amenaza de este estado por parte de algo exterior: Eros/Mundo/sentir el mundo como un entrelazamiento oscuro y amenazante. *Märchen* del hijo del comerciante. [...] La vida como lo desconcertante (*Märchen*).”⁷⁰⁴ El *Märchen* con Hofmannsthal ha cambiado de signo: no es la forma del advenimiento de la Edad de Oro, el estado poético-fabuloso por excelencia que permitiría la moralización –romantización– del mundo, como lo era para Novalis, sino que es la forma en que se da su extrañeza esencial. En este sentido se dirige la observación que le hace Schnitzler a Hofmannsthal acerca del “Cuento de la noche 672”, en su carta ya citada del 26 de noviembre de 1895.⁷⁰⁵

El “estado de *Märchen*” es para Hofmannsthal el de lo siniestro. La amenaza permanente de desequilibrio de este *Märchen* es la misma que acecha en el inicio del relato a la emperatriz de *La mujer sin sombra* [*Die Frau ohne Schatten. Eine Erzählung*], escrito entre diciembre de 1913 y agosto de 1919, que Rudolf Pannwitz consideró un clásico, por ver en esta obra en prosa “una novela corta reducida a su esencia, el ideal mismo del cuento artístico”.⁷⁰⁶ La emperatriz, joven al igual que el hijo del comerciante, no tiene sombra, y se le da un plazo determinado para conseguir una, sin lo cual, el Emperador se petrificará y

⁷⁰³ Es conocida la admiración de Franz Kafka por la obra de Hugo von Hofmannsthal. Dorrit Cohn, en su artículo “Kafka and Hofmannsthal” (*Modern Austrian Literature*, 30, 1, 1997, pp. 1-19) sostiene que el narrador checo debe haber leído el volumen de relatos que Hofmannsthal publicó en 1905, y destaca la influencia de esta lectura en *Beschreibung eines Kampfes*. Cohn analiza y compara dos pares de relatos de ambos autores: *Das Märchen der 672. Nacht* y *Reitergeschichte* de Hofmannsthal, con *Das Urteil* y *Ein Landarzt* de Kafka, centrándose en lo que considera que son tres elementos comunes, a saber, la estructura del relato, la situación narrativa (el narrador de focalización interna), y el elemento onírico.

⁷⁰⁴ *Op. cit.*, p. 606. “Bedrohung dieses Zustandes durch ein Etwas von Außen her: Eros/Welt/die Welt als Dunkles Drohendes Verschlungenes empfinden. Märchen vom Kaufmannssohn. [...] Das Leben als Verwirrendes (Märchen).”

⁷⁰⁵ Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁰⁶ Werner Volke, *Hugo von Hofmannsthal*, traduit de l’allemand par Jean-Yves Masson, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 153.

ella será incapaz de concebir un hijo. La joven sale de su palacio decidida a encontrar una sombra que pueda integrar a sí misma, una sombra a la que pueda unirse. Guiada por su vieja nodriza, llega a una casa del pueblo que ocupan un tintorero y su mujer, donde la emperatriz, rebajada de su condición, comienza a trabajar como sirvienta. La tintorera está dispuesta a vender su sombra, pero la emperatriz, compasiva, la rechaza, pues prefiere cargar con su maldición antes que privar a la mujer de su sombra. La joven finalmente recibe una sombra y puede entonces salvar a su marido y concebir. En palabras de Richard Alewyn,

En el instante mismo en el que ella entra en la vida, por el mismo paso con el que quiere entrar en la vida, se vuelve ineluctablemente culpable. Y para esta culpa sólo hay una liberación: el amor. El amor le da la fuerza de renunciar a la sombra. Pero es por esta renuncia que se ha ganado la sombra.⁷⁰⁷

En *Ad me ipsum*, leemos: “*Mujer sin sombra Maldición y salvación*”.⁷⁰⁸ La redención de la emperatriz se produce gracias al “triunfo de lo alomático”, que para Hofmannsthal es una “alegoría de lo social”.⁷⁰⁹ La solución alomática, que según Alewyn, es la metamorfosis recíproca, consiste en “llegar-a-sí-mismo (regresar a la existencia más elevada) por el camino directo.”⁷¹⁰ De acuerdo con Benjamin Bennett, la interpretación de Alewyn según la cual lo alomático es la transformación mutua es errada.

Bennett refiere que Manfred Pape mostró que la fuente de donde Hofmannsthal toma el término “alomático” es un libro de alquimia rosacruz publicado por Ferdinand Maack en 1912: *Zweimal gestorben!* Pape asume que “lo alomático es principalmente una fuerza que actúa *sobre el individuo*, que el individuo permanece en una posición pasiva hacia él, definible como ‘ser transformado por otro’ (Pape, p. 680)”.⁷¹¹ Ahora bien, en

⁷⁰⁷ Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1958, p. 157. “In demselben Augenblick, in dem sie das Leben betritt, ja durch denselben Schritt, durch den sie das Leben betreten will, macht sie sich auch schon unentrinnbar schuldig. Und von dieser Schuld gibt es nur eine Befreiung: die Liebe. Liebe gibt ihr die Kraft, dem Schatten zu entsagen. Eben durch diese Entsagung aber hat sie sich den Schatten verdient.”

⁷⁰⁸ *Op. cit.*, p. 614. “*Frau ohne Schatten* Fluch und Erlösung”.

⁷⁰⁹ *Op. cit.*, p. 603. “*Die Frau ohne Schatten*: Triumph des Allomatischen. Allegorie des Sozialen.”

⁷¹⁰ *Op. cit.*, p. 601. “Das Zu-sich-selber-Kommen (zu der höhern Existenz zurückkommen) auf direktem Wege.”

⁷¹¹ Benjamin Bennett, *Hugo von Hofmannsthal, The theater of consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in German, 1976, p. 252.

Maack hay una dificultad lógica que Pape no resuelve, pero Hofmannsthal sí, ya que sigue a Maack al suponer “el ‘yo’ como un ‘lugar’ en el que las cosas llegan desde afuera, y al asociar lo alomático con las influencias externas”.⁷¹² Hofmannsthal, sin embargo, va más allá, y no se atiene a la idea de lo alomático como lo que ocurre por la influencia del otro, aunque tampoco debe entenderse esto como lo hace Alewyn. Si “mutuo” es sinónimo de “alomático”, pregunta Bennett, ¿para qué haber acuñado un nuevo término? Hofmannsthal debe haberse quedado impactado por la siguiente afirmación de Maack: “Las consecuencias de nuestro principio alomático son enormes, sí, monstruosas. Conducen a la *disolución radical del sujeto*. (Maack, p. 27)”, pero no pudo haberla trivializado interpretando el principio alomático como la reciprocidad entre los objetos, esto es, la intersubjetividad.⁷¹³

Aquí Bennett presenta su interpretación. Alomático no debe entenderse como transformación, sino como el antónimo etimológico de “automático”, término recurrente en la obra cuya lectura acompaña a Hofmannsthal a lo largo del proyecto de *Andreas: The Dissociation of a Personality*, de Morton Price. Price define allí los fenómenos automáticos como aquéllos que se producen “fuera de la voluntad”, o “sin el control del individuo”.⁷¹⁴ Ambas palabras remiten a la acción: lo automático, a la acción *hecha* sin intervención del sujeto, sin voluntad ni consciencia; lo alomático es la consciencia del influjo de las acciones de nuestro entorno —el elemento— en nosotros y, de ahí, la voluntad de ejercer mediante la acción nuestro influjo en los demás. Esto es lo que tiene de reciprocidad lo alomático: el resultado de su acción. La concepción de lo alomático supone un sujeto que se encuentra en el borde de la disolución, pero que no por esto deja de ser libre en su capacidad de acción sobre los demás. La transformación del elemento automático que presenta a los sujetos *hechos*, es decir, pasivos, privados de voluntad y de capacidad de acción, en elemento alomático, gracias a la interacción de los sujetos —vale decir que aquí Bennett recupera lo “recíproco” de la interpretación de Alewyn—, es el triunfo de lo social: su surgimiento. Lo alomático es el elemento que a la vez une y transforma: es la voluntad consciente de la acción y su influjo en los demás como ligazón entre sujetos que, de lo contrario, corren el riesgo de la disolución.

⁷¹² *Ibid.*, p. 253.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 254.

⁷¹⁴ *Idem.*

Huré, por su parte, ve en lo alomático la continuidad y realización del proyecto esbozado por Lord Chandos en su carta a Bacon bajo el título *Nosce te ipsum*: “este ‘Conócete a ti mismo’ por medio del contacto con los demás o a través de otras experiencias que las propias anticipa la noción de ‘transformación alomática’ ”.⁷¹⁵ Según Huré, Hofmannsthal habrá de cumplir con el proyecto del joven Lord con *Buch der Freunde* y *Ad me ipsum*. Y es que para Huré lo alomático estaría ligado al deber hofmannsthaliano de “reactivar y transmitir lo mejor de la tradición en obras nuevas, no imitándolas, sino a través de una transmutación alquímica”.⁷¹⁶ La transformación alomática sería el método de Hofmannsthal para asumir y recrear la tradición. Encontramos esta idea de transformación como recreación, reescritura, o traducido literalmente, “cambio de forma”, en el término “Umgestaltung” que utiliza Hofmannsthal.

Lo alomático permite compensar el desequilibrio amenazante por la apropiación de la sombra; recordemos que en el poema *Gedankenspek* Hofmannsthal se enfrenta a los fantasmas de la tradición. En *La mujer sin sombra*, “el-llegar-a-sí-mismo” es la coronación de la madurez, o lo que Hofmannsthal designa como pasaje de la preexistencia a la existencia. En el proyecto de su *Bildungsroman* inconclusa, concebida bajo el signo de *Wilhelms Meister*, *Andreas oder die Vereinigten*, Hofmannsthal reconoce esto como un motivo de su obra de juventud, y en otra nota de *Ad me ipsum* apunta que es necesario consignarlo “para unir el final con el principio” de su autobiografía literaria.⁷¹⁷ Como bien observa Rodolfo Modern,

La situación inicial del joven Andreas von Ferschengelder aparece en la siguiente frase: “A él le era difícil sobre todo una cosa: llegar hasta sí mismo, y esta dificultad llenaba su naturaleza”. Ésta es, por otra parte, una situación típica de los jóvenes héroes de Hofmannsthal”.⁷¹⁸

⁷¹⁵ Huré, *op. cit.*, p. 69.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹⁷ *Op. cit.*, p. 604. “Das Motiv des Zu-sich-selber-Kommens in den Jugendwerken möge hier nachgewiesen werden, um den Schluß mit dem Anfang zu verbinden.”

⁷¹⁸ Rodolfo Modern, *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX, y XX*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1986, p. 120.

Es el llegar-a-sí reintegrador que permite la prosa. De acuerdo con Werner Volke, uno de sus más recientes biógrafos, en este cuento “los temas que lo guiaron durante su vida han adquirido todo su valor simbólico”.⁷¹⁹

10. *Erzählung*

Los cuatro volúmenes de *Deutsche Erzähler* aparecieron bajo el sello Insel de Leipzig en 1912.⁷²⁰ El propósito que persigue Hofmannsthal al reunir estos textos es el de ofrecer un sólido punto de apoyo sobre el cual construir una tradición literaria fundada en el pasado más reciente:

Sabe que no es simplemente cuestión de aumentar el número de antologías ya existentes, sino que es necesario por completo hacerles entender tanto a los individuos como al conjunto del pueblo que la época presente no vale nada por sí sola.⁷²¹

Este escudo de la tradición, benéfica protección,

inaugura el compromiso conservador de Hofmannsthal que fue para él una misión moral, y de modo alguno la emanación de un esoterismo de esteta ni una manera romántica de huir de la realidad presente.⁷²²

⁷¹⁹ *Op. cit.*, p. 155.

⁷²⁰ Damos a continuación el contenido de cada uno de los cuatro volúmenes de la antología. Volumen 1: Goethe, *Novelle*; Heinrich von Kleist, *Das Erbeben in Chili*; Friedrich Hebbel, *Aus meiner Jugend*; Gottfried Keller, *Spiegel, das Kätzchen*; Jean Paul, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*; Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*. Volumen 2: Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*; Georg Büchner, *Lenz*; Achim von Arnim, *Der tolle Invalide*; Annette Elisabeth von Droste-Hülsoff, *Die Judenbuche*; Friedrich von Schiller, *Der Geisterseher*. Volumen 3: Jeremias Gotthelf, *Barthli der Korber*; Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine*; Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*; Clemens Brentano, *Geschichte von bravem Kasperl und dem schönen Annerl*; Charles Seasfield, *Die Erzählung des Obersten Morse*. Volumen 4: Franz Grillparzer, *Der armer Spielmann*; E. T. A. Hoffmann, *Der Elementargeist*; Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*; Adalbert Stifter, *Der Hagelstolz*. Al término de la Primera Guerra Mundial, Hofmannsthal tuvo el proyecto de ampliar la antología con la incorporación de los siguientes autores: Novalis, con *Die Lehrlinge zu Säis*; Hebel, Immermann, Meyer, Ludwig, Rosegger, Storm, y Spitteler.

⁷²¹ *Op. cit.*, p. 197.

⁷²² *Op. cit.*, p. 198.

No entraremos a discutir aquí lo que se ha dado en llamar “lo conservador” en Hofmannsthal, a pesar de que consideramos necesario y urgente revisar dicho término, para cuyo reemplazo proponemos la expresión “interrogación al pasado”, en el mismo sentido pregnante, si se quiere, en el que podemos leer las palabras de Claudio en el parlamento final del drama lírico *La muerte y el tonto*: “Leer lo que nunca fue escrito.”⁷²³ Hofmannsthal mismo reconoce que ese pasado acaba de extinguirse; nada queda por conservar, ni mucho menos por restaurar: “En estos relatos hay una Alemania que ya no existe en absoluto.”⁷²⁴ Acaso este pasado no ha tenido lugar, acaso no ha sido escrito, o bien, no es en lo efectivamente escrito donde debemos leer. Hay un elemento difícilmente reconocible que permanece vivo, a la espera de ser recogido en el presente:

Formas de vida, formas espirituales de nuestro pueblo secreto y vagamente perceptible se encuentran aquí cristalizadas; una antigua atmósfera alemana nos rodea, tomémosla, para elevar la atmósfera reinante, o al menos, para purificarla.⁷²⁵

Deutsche Erzähler es el resultado de un ejercicio de la memoria afectiva, ya que reúne aquellos relatos que, por su belleza, han conmovido a Hofmannsthal y que, por lo tanto, se le han vuelto inolvidables.⁷²⁶ El rasgo que comparten estas narraciones es que están animadas “por un amor puro y creativo de representar alguna faceta de la existencia; algo en el mundo, alguna coherencia entre el hombre y el mundo se ha manifestado especialmente en ellos”.⁷²⁷

El deseo de Hofmannsthal es acoplarse a esta representación de la coherencia entre el hombre y el mundo. Al reunir estas narraciones, al colocar una junto a la otra, está él

⁷²³ Decir de Hofmannsthal que ha sido conservador, es lo mismo que afirmarlo de Borges: ¿puede un escritor que ha revolucionado la literatura universal al punto de ser un nombre insoslayable del canon haber sido conservador? Dejamos la pregunta planteada hasta la ocasión propicia para responderla.

⁷²⁴ *Op. cit.*, p. 428. “In diesen Erzählungen ist ein Deutschland, das nicht mehr ganz da ist.”

⁷²⁵ *Op. cit.*, p. 429. “Lebensformen, geistige Formen unseres geheimnisvollen, undeutlich erkennbaren Volks sind hier kristallisiert, eine ältere deutsche Atmosphäre umfängt uns, nehmen wir sie uns ein, so wird die herrschende Atmosphäre aufgehoben oder wenigstens gereinigt.”

⁷²⁶ En una carta dirigida a Anton Kippenberg, el editor de su antología, Hofmannsthal manifiesta un fervoroso ahínco al referirse a su proyecto: “Me estoy ocupando casi sin tregua de la preparación de *Deutsche Erzähler*. La introducción debe convertirse en lo más sustancial y más cargado de afectividad que yo haya escrito. No me faltan ni la materia, ni el motivo para dar una expresión a las cosas más importantes y más nobles, ni el tiempo, ni la voluntad de mostrarme digno de semejante oportunidad.” Citado por Werner Volke, *op. cit.*, p. 198.

⁷²⁷ *Op. cit.*, p. 426. “von einer reinen, schöpferischen Liebe zum Darstellen irgendeiner Seite des Daseins getrieben worden; irgend etwas in der Welt, irgendein Zusammenhang zwischen dem Menschenwesen und der Welt, hatte sich in ihnen besonders offenbart.”

también representando un lado de la existencia en la que se muestra la total adhesión del hombre con su entorno, movido por el impulso de formar parte de “lo armónico”. La armonía reaparece aquí como atributo esencial de los relatos en prosa del pasado -como seis años antes en los comentarios sobre la *Novelle* de Goethe, título que inaugura la antología. Lo armónico en la representación entre el hombre y el mundo está asegurado por la adherencia del saber y la creencia, de los usos y las costumbres, al lenguaje:

Refranes y dichos populares afloran de la boca de las figuras, costumbres y creencias antiguas se apegan a los hombres, a las casas y a los utensilios, por momentos es superstición, pero todo proviene de una recta e inquebrantable disposición de ánimo.⁷²⁸

Las *Erzählungen* que conforman la antología guardan dentro de sí algo de lo maravilloso del *Märchen*, pero oculto, en estado latente. Aquí Hofmannsthal zanja la cuestión de las divisiones genéricas de la prosa narrativa: tanto la *Novelle* como el *Märchen* pueden estar contenidos dentro del género mayor de la *Erzählung*. Si la vivencia que debe transmitir la *Novelle* en la fusión del personaje y de lo que le acontece, en su sentido más activo, es decir, la unidad total entre la figura y su destino, el peso de toda una vida, ha quedado reducida a un simple madero que flota en la corriente del sentimiento, y la maravillosa búsqueda de sí que el personaje realiza por los laberínticos y secretos caminos del *Märchen* no lo conduce a sí, sino a la muerte, la *Erzählung* puede tal vez, apelando al saber de los tiempos en que los bosques eran más espesos, asegurar en el presente la continuidad literaria con los narradores del pasado, de modo de constituir un patrimonio de experiencia transmisible, esto es, una tradición. La figura por excelencia de narrador es el viajero: “Un joven señor que quiere decir abiertamente qué le sucedió. El más alto ideal de sociedad, donde se intercambian experiencias: ya en la forma de narraciones [*Erzählungen*], ya contadas sin mediación. 2 tipos de narradores – Maupassant – Kessler”.⁷²⁹ Es posible que

⁷²⁸ *Op. cit.*, p. 429. “Sprichwörter, volksmäßige Redensarten kommen den Figuren viel in den Mund, alter Brauch und alter Glaube haftet an den Menschen, an den Häusern und Geräten, zuweilen ist Aberglaube, aber alles aus einem redlichen, ungeborenen Gemüt.”

⁷²⁹ Hofmannsthal, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1897-1899”, *RA III, op. cit.*, p. 427. Nótese la fuerte semejanza con el desarrollo de Benjamin en su artículo “El narrador”. Queda aún pendiente la investigación que establezca con precisión los intercambios teóricos entre Hofmannsthal y Benjamin, superadora de lo anecdótico y biográfico, y resistente a la compulsión de pensar la obra de Benjamin *ab ovo*.

los refranes y los proverbios, esa fe de los supersticiosos, ya no tengan nada que decir en la actualidad. Basta ver cómo el joven hijo del comerciante los ignora. También es cierto que los actores sociales cambiaron durante el último siglo y no se espera que el saber sea enunciado por el campesino, el hombre sencillo, o el niño. En *Die Frau ohne Schatten*, es la emperatriz la que baja de la altura de su palacio hasta la más miserable casa del pueblo, para sacrificarse en el altar de una tintorera harapienta y redimir a la humanidad con su salvación personal.

Lo que Hofmannsthal plasma conceptualmente en la introducción de *Deutsche Erzähler* es lo que él mismo ha deseado para su propia obra en prosa, un “completo llegar-a-sí”. Recordemos el título del primer libro de narraciones que publica, *Das Märchen der 672. Nacht und anderen Erzählungen*, donde este último término engloba al primero; recordemos asimismo que el *Märchen Die Frau ohne Schatten* tiene un doble título: el segundo es *Eine Erzählung*. La *Erzählung*, que para Hofmannsthal reviste una dimensión profundamente moral, no es sino la “ética aforística” [*aphoristische Ethik*].

Si, como sostiene Huré, en “Ein Brief” lo que manifiesta Hofmannsthal es su deseo de tomar el camino de la vida, en oposición a la vía esteticista que conduce del arte al arte, “dando el salto hacia el teatro”,⁷³⁰ desde el “marco estrecho del poema a la escena”,⁷³¹ que significa para él “la gran forma”,⁷³² podríamos entender que, antes que a la poesía, Hofmannsthal estaría renunciando a la prosa, a ese “completo llegar-a-sí” por medio de la transformación alomática, y que su salto es al vacío. Sin embargo, como puede leerse en sus apuntes, esta decisión ha sido largamente ponderada.

⁷³⁰ *Op. cit.*, p. 84.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 95.

⁷³² *Ibid.*, p. 63.

UNA CONCLUSIÓN

Lord Chandos, el último hombre del esteticismo

La transformación alomática –intuida en su proyecto *Nosce te ipsum*– habría ayudado seguramente a Lord Chandos a superar la pérdida de la forma concomitante con la anulación del régimen de la analogía, devolviéndole la adhesión del saber y la creencia al lenguaje y, con éstas, la armonía. Como hemos dicho, la inminencia de la disolución radical del sujeto es el primer paso –la condición– para dicha transformación, en tanto lo alomático es la conciencia del influjo de las acciones del elemento circundante por parte del yo, seguida de la voluntad de ejercer un influjo en los demás mediante la acción personal. La transformación del elemento automático en elemento alomático significa el surgimiento de lo social: unión y ligazón entre sujetos que, de lo contrario, verían su identidad desvanecerse. La transformación alomática es para Hofmannsthal en el plano existencial y social lo que la *Umgestaltung* –recreación, reescritura, literalmente, cambio de forma– en el plano literario. El descubrimiento de Lord Chandos, al que ha llegado después de dos años de padecer, y que puede al fin plasmar en su carta a Francis Bacon, es que, dentro del caos abrumador de los existentes, no hace falta asumirse como “el mismo” –lo que quedaba asegurado por la analogía– para poder enunciarse como “yo”, pues se trata de dos instancias distintas de la conformación de la identidad. En términos ricoeurianos diríamos que Lord Chandos se encuentra en el clivaje entre ipseidad y mismidad: no puede afirmar ser el mismo, pero sí sostener “soy yo”. Lo demás es retórica.

Pero la transformación alomática, redentora en el caso desesperado de la mujer sin sombra, le es dada a Lord Chandos de manera incompleta, ya que en su caso sólo se ha cumplido la primera fase: la inminente disolución del yo. La opción transitoria que se le plantea entonces para salir del atolladero analogista del esteticismo es pasar al régimen del animismo. Es así como Lord Chandos rompe con el desciframiento analógico y su experiencia del mundo se volverá mucho más próxima de la que habrá de ser, dos décadas después, la de los surrealistas. En la nueva cosmovisión de Lord Chandos, que no sin dolor parece asumir de manera provisoria, cada existente, humano o no-humano, posee una vida propia y una forma claramente distinta. El mundo le sigue mostrando su faz heteróclita,

como en los tiempos en los que un ser era la llave de otro, pero ahora la relación analógica es suplantada por la inmediatez espiritual y la embriaguez [*die Trunkenheit*] que suscitan los objetos más banales. Porque si el analogismo esteticista buscó poner orden en un mundo superpoblado de objetos y signos artísticos –la invasión del arte–, lo cierto es que no lo ha logrado, ya que no pudo establecer categorías claras que permitan su correcta distribución. Tal es el expediente común del poeta de los invernaderos –“¡Oh, nada está en su lugar!”– y del joven noble inglés. De ahí la opción por el silencio que deja emerger un nuevo lenguaje que lo relaciona con las cosas insignificantes y mudas. Y el sentimiento de que, con la forma, lo que se ha perdido es la interioridad. El yo se vuelve exterioridad pura; cuando intenta penetrar las palabras, convertidas en ojos que flotan a su alrededor y que lo fuerzan a mirarlas, no les encuentra sentido, sino que da con remolinos que lo conducen al vacío, al abismo, a la nada. Chandos queda excluido de la captación de los conceptos, de las palabras abstractas, y de la comunicación elemental de la vida cotidiana. Queda excluido también del mundo de las cosas de arte [*Kunstding*]. Como explica Segal en su análisis de la carta,

En un mundo donde ningún objeto es opaco ni discreto, el objeto quintaesencial es la ‘Kunstding’, una perfecta coherencia en la cual el poder creativo del yo, su habilidad para dar vida al material desde afuera es reificado.⁷³³

La pérdida progresiva de la capacidad de participar en una conversación sobre asuntos de la vida cotidiana se produce en Chandos porque todo cuanto se dice le parece indemostrable, falso e inconsistente. La falta de comprensión, sin embargo, es suplantada por un nuevo sentido visual y táctil que le hace percibir las cosas de las que se habla “en una extraña proximidad”.⁷³⁴ Las palabras reificadas, sostiene Segal,

son el reverso de esos objetos ideales, ‘Kunstding’. Como ellos, éstas se encuentran cerradas y son unidades independientes que giran alrededor de sí mismas [...]. Pero excluyen radicalmente a Chandos y lo niegan.⁷³⁵

⁷³³ Naomi Segal, *op. cit.*, p. 44.

⁷³⁴ Hugo von Hofmannsthal, “Ein Brief”, *Gesammelte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt am Main, Fischer, p. 466.

⁷³⁵ Naomi Segal, *op. cit.*, p. 46.

Dicha exclusión, continúa Segal, “es demostrada explícitamente cuando Chandos se vuelca en busca de consuelo y alivio sobre las obras de Séneca y Cicerón”.⁷³⁶ Pero aquí se da cuenta de su exclusión en virtud, justamente, de la cualidad que valora en el lenguaje literario: la coherencia, porque las relaciones que la establecen son internas y nada se comunica hacia el exterior. La relación que mantenía Chandos con el mundo antes de su crisis, afirma Segal, era puramente metafórica, concebida como una actitud creativa que recibía y formaba un flujo de comunicación lingüística. Lo que ocurre con la crisis es que la analogía que permitía la idea de absorción (líquido nutricio/literatura) ya no es eficaz: el entorno lingüístico no puede ser penetrado ni absorbido. En este punto es donde, de acuerdo con Segal, y tal como hemos señalado en el Capítulo IV, las palabras comienzan a ser consideradas cosas y la metáfora es reificada. Es entonces cuando, roto el flujo que permitía la coherencia, Chandos distingue objetos, todos banales y ninguno digno de pertenecer al mundo de las cosas de arte, no obstante lo cual, a través de ellos, el flujo momentáneamente se restaura.

El flujo que se restablece en la manifestación [*Offenbarung*] del objeto es intermitente, no depende de Chandos, y si bien no impide una cierta nostalgia por la armonía perdida del estado anterior, produce un bienestar tan inmediato como instantáneo. Así se restaura el flujo por el azar del encuentro con el objeto banal. El bienestar de la empatía absoluta que despierta el objeto banal en su extraña proximidad es breve y, al desvanecerse, deja a Chandos en un estado de indiferencia. Es que aún no encuentra las coordenadas para organizar los objetos desde su nuevo régimen perceptivo. La fluidez de la metáfora sobre la que se fundaba la analogía ha sido rota por el desmoronamiento que provoca la sinécdoque, esa herrumbre que avanza y lo convierte todo en ruinas de sentido a su alrededor: “Todo se me caía en partes, y las partes a su vez en partes, y ya nada se dejaba abarcar con un concepto”.⁷³⁷ El recorrido que cumple Lord Chandos lo lleva sin retorno de la metáfora a la sinécdoque. El precio a pagar por la revelación que restaura instantáneamente el flujo es el de contentarse con fragmentos, renunciando, de manera definitiva, a la recomposición armónica y coherente del sentido. En relación con el poeta de *Invernaderos*, Lord Chandos ha dado un paso adelante: privado de la capacidad de producir

⁷³⁶ *Idem.*

⁷³⁷ Hugo von Hofmannsthal, *idem.*

y de comprender enunciados coherentes, sabe que está más cerca de comparecer en la nueva lengua innominada e inennombrable ante el juez celestial, que de regresar al estado de completitud. Chandos no incurre en la autocomplacencia del poeta maeterlinckiano que se distrae, en el hastío de su apatía, con rimas previsibles. Tampoco confía, como des Esseintes, en que la descomposición del lenguaje es un medio de nuevas posibilidades poéticas.⁷³⁸ Como hemos señalado en la Introducción, la *Carta de Lord Chandos* es testimonio de la descomposición de los materiales en tanto triunfo del ser-para-otro de la poesía, es decir, es constatación del fracaso de devolver al lenguaje algo de su sustancialidad.⁷³⁹

Lord Chandos es el último hombre del esteticismo *fin-de-siècle*; escapa de la encrucijada analógico-esteticista (el jardín de formas perfectas poblado de esculturas sin ojos) “ins Freie”, al campo abierto; para decirlo en términos adornianos, muestra las heridas, las cicatrices, el sufrimiento de lo nuevo. Pero hasta el advenimiento completo de lo nuevo –las vanguardias, más precisamente, el surrealismo–, su comportamiento será errático, como lo es el del consumidor de arte. ¿Acaso la embriaguez de Chandos no podría asemejarse a la del público de la industria cultural que cree encontrarse a sí mismo allí donde cae su mirada? Pérdida de la distancia contemplativa, apropiación narcisista del objeto, identificación, indistinción con el yo: son los pasos que da el consumidor de arte furioso por haber sido excluido del disfrute estético. El hombre echado del paradisíaco jardín de formas perfectas intuye que se busca contentarlo con burdos remedos de arte. Lo que sigue es la destrucción del arte –la “modernidad de la forma” según la define Wilde– o su rescate por medio de la transubstanciación de lo banal.

Expulsado del armonioso mundo de las cosas de arte, Lord Chandos esboza un comportamiento estético que tiende a la segunda opción –la transubstanciación de lo banal– que habrá de ser consumada por el surrealismo francés. Como observa Benjamin, el surrealismo “ha proclamado la muerte del arte para volcarse programáticamente sobre las formas mismas de la experiencia, sin atender a sus ‘precipitados literarios’ ”.⁷⁴⁰ La cara que le muestran los objetos a Chandos después de su crisis es la del kitsch: “La banalidad

⁷³⁸ Heidi E. Faletti, *Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan George Das Jahr der Seele*, op. cit., p. 31.

⁷³⁹ Adorno, *Teoría estética*, op. cit., pp. 28-29.

⁷⁴⁰ Ricardo Ibarlucía, *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 19.

es el correlato de lo que Benjamin describe como ‘pobreza de la experiencia’ ”, la cual a su vez “constituye el reverso del enorme desarrollo alcanzado por la técnica, cuyo impacto ha acelerado el proceso por el cual los objetos se vuelven rápidamente obsoletos”.⁷⁴¹

Obsolescencia, pérdida de la vigencia, devaluación, liquidación:

La alteración del ritmo de la experiencia implica una modificación de la distancia entre percipiente y percibido, condición necesaria del modo contemplativo de percepción estética.⁷⁴²

Cercanía de las cosas y las palabras: según Segal, la proximidad de la mirada mental vuelve las cosas menos reales que antes, no más, porque la coherencia de la costumbre se ha perdido.⁷⁴³ Creemos, por el contrario, que Chandos al fin da con el meollo de las cosas y que su visión les otorga mayor espesor. Es el modo en el que Lord Chandos abre la vía de experimentación que habrá de ser explorada por los surrealistas. Al salir al campo abierto, tras su exclusión del mundo de las cosas de arte y la imposibilidad del llegar-a-sí, se confronta por primera vez con la libertad, la cual, como dice Ferdinand Alquié a propósito de la libertad surrealista, “es menos libre arbitrio que fidelidad al destino”:

Por eso la iluminación poética es para ella, más que la invención de un sentido, descubrimiento de una presencia. Breton insiste siempre sobre la pasividad de la mente, pues la creación le parece menos valiosa que la revelación; así, los encuentros provocados del arte suelen a menudo ceder el paso, en el surrealismo, a los encuentros súbitos de la vida: en todo caso, ambos son inseparables, y es la vida la que le da al arte su significado y su seriedad.⁷⁴⁴

En la Introducción, nos preguntamos cuáles son las coordenadas de la experiencia estética a finales del siglo XIX. Para responder, hemos circunscripto un periodo al que dimos en llamar “primer esteticismo” (1877-1902). Inaugurado por el enfrentamiento Ruskin v. Whistler, tanto anécdota de la historia del arte como acontecimiento capital para el desarrollo de las ideas estéticas del *fin de siècle*, dicho periodo se cierra con *Ein Brief*, de Hofmannsthal, texto que cancela las ilusiones analogistas del esteticismo, que ya antes de

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 32.

⁷⁴³ Naomi Segal, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴⁴ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion Éditeur, 1977, p. 109.

la quiebra de éstas declarada por Lord Chandos, mostraron, sobre todo en la poesía y en la filosofía de la naturaleza maeterlinckianas, su ineficacia. En el momento en el cual, como lamenta Zola, el oficio del escritor es ejercido por muchos, Whistler levanta acta de la invasión del arte, es decir, de su banalización. Huysmans y Wilde adoptan también el tono elegíaco para dolerse de “la muerte de todo arte” y la renuncia al “sueño de forma”. Hofmannsthal, no menos quejumbroso, presiente a Viena asolada por la barbarie eslavo-judía. Una amenaza, entonces, se cierne sobre los artistas, acompañada de la fantasía de ser “el último hombre” que sobrevive al apocalipsis de la democratización de la producción de arte y de su consumo. La experiencia estética, cargada del “sentido de un final”, se asemeja así a una operación de supervivencia en la que surgen cuestionamientos fundamentales, en primer lugar, sobre la relación entre “la naturaleza”, “la vida”, “la realidad”, y el arte, y, en segundo término, sobre la precedencia de la naturaleza o del arte en la creación. En ambos casos, lo que se juega es el valor de la mimesis y del artificio. El artista que reprimió la naturaleza entendida como punto de partida de la creación o aquello hacia lo cual debe tender la obra de arte fundamentó su búsqueda en la independización de los contenidos formales y en la descomposición material de los géneros. En el rechazo por la imitación de la naturaleza, el artista configuró un universo estético que se tiene a sí mismo por referente y develó la conciencia de la naturaleza como construcción cultural. Así, si lo que se buscaba rehuir era la naturaleza concebida desde una perspectiva mecánica y, a la vez, orgánica, la nueva amenaza que se cernió sobre el esteticista fue la de la invasión del arte. A fuerza de estetizar su entorno, de crearse un medio artificial, la proliferación de bienes artísticos condujo al efecto contrario del buscado, esto es, a su banalización. El más allá místico acabó por revelarse como la ilusión de un misticismo sin fe filosófica.

APÉNDICES

James Abbott McNeill Whistler

Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket (1875)⁷⁴⁵



⁷⁴⁵ La obra se encuentra actualmente en el Detroit Institute of the Arts.

Joris-Karl Huysmans

Al revés (1884)⁷⁴⁶

Fragmentos del Capítulo V

A la vez que se agudizaba su deseo de sustraerse de una odiosa época de groserías indignas, la necesidad de no ver más cuadros que representaran la efigie humana ajetreándose en París entre cuatro paredes, o errando en búsqueda de dinero por las calles, se había vuelto para él más despótica.

Tras haberse desinteresado de la existencia contemporánea, había resuelto no introducir en su celda larvas de repugnancias o de lamentos; por eso había querido una pintura sutil, inmersa en un sueño viejo, en una corrupción antigua, lejos de nuestras costumbres, lejos de nuestros días.

Había querido, para el deleite de su espíritu y la alegría de sus ojos, algunas obras sugestivas que lo arrojaran en un mundo desconocido, le develaran las huellas de nuevas conjeturas, le sacudieran el sistema nervioso con eruditas histerias, con pesadillas complicadas, con visiones indolentes y atroces.

Entre todos, existía un artista cuyo talento lo raptaba en largos transportes, Gustave Moreau.

Había adquirido sus dos obras maestras y, durante noches, soñaba delante de una de ellas, el cuadro de la Salomé, así concebido:

Un trono se alzaba, igual al altar mayor de una catedral, bajo innumerables bóvedas que surgían tanto de columnas achaparradas como de pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromos, ornadas con mosaicos, incrustadas de lapislázulis y sardónices en un palacio semejante a una basílica de arquitectura a la vez musulmana y bizantina.

En el centro del tabernáculo que dominaba el altar precedido de escalones en forma de semicírculos, el Tetrarca Herodes estaba sentado, tocado con una tiara, las piernas juntas, las manos sobre las rodillas.

El rostro era amarillo, y estaba apergaminado, anillado de arrugas, diezmado por la edad; su larga barba flotaba como una nube blanca sobre las estrellas de piedras que constelaban la túnica de orofrés adherida a su pecho.

⁷⁴⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours, Le drageoir aux épices*, Préface d' Hubert Juin, Paris, 10/18, 1975.

Alrededor de esta estatua, inmóvil, detenida en una pose hierática de dios hindú, ardían perfumes, despidiendo nubes de vapores que horadaban, al igual que ojos fosforados de animales, los destellos de las piedras encastradas en las paredes del trono; luego el vapor subía, desenroscándose bajo las arcadas donde el humo negro se mezclaba con el polvo de oro de los grandes rayos de luz, caídos de las cúpulas.

En el olor perverso de los perfumes, en la atmósfera recalentada de esta iglesia, Salomé, con el brazo izquierdo extendido, en un gesto de dominio, con el brazo derecho replegado, sosteniendo, a la altura de la cara, una gran flor de loto, avanza lentamente en puntas de pie, a los acordes de una guitarra cuyas cuerdas puntea una mujer en cuclillas.

Con el rostro recogido, solemne, casi augusta, comienza la lúbrica danza que debe despertar los sentidos adormecidos del viejo Herodes; sus senos ondulan y, con el roce de sus collares que se arremolinan, se levantan sus pezones; sobre la humedad de su piel los diamantes, atados, centellean; sus brazaletes, sus cinturones, sus anillos, escupen chispas; sobre su vestido triunfal, bordado de perlas, rameado de plata, laminado de oro, la coraza de las orfebrerías, de la cual cada malla es una piedra, entra en combustión, cruza pequeñas serpientes de fuego, hormiguea sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, cual insectos espléndidos de élitros deslumbrantes, marmolados de carmín, puntuados de aurora amarilla, jaspeados de azul de acero, atigrados de verde pavo real.

Concentrada, con los ojos fijos, semejante a una sonámbula, no ve al Tetrarca que se estremece, ni a su madre, la feroz Herodías, que la vigila, ni al hermafrodita o eunuco que se encuentra de pie, con el sable en el puño, en lo bajo del trono, terrible figura, velada hasta las mejillas, y cuya mama de castrado pende, al igual que una cantimplora, bajo su túnica abigarrada de naranja.

Este tipo de la Salomé tan acechante para los artistas y para los poetas, obsesionaba, desde hacía años, a des Esseintes. Cuántas veces había leído en la vieja biblia de Pierre Variquet, traducida por los doctores en teología de la Universidad de Lovaina, el evangelio de San Mateo que cuenta, en ingenuas y breves frases, la decolación del Precursor; cuántas veces había soñado, entre estas líneas:

“En el día del festín de la Natividad de Herodes, la hija de Herodías bailó en el medio y gustó a Herodes.

Por lo cual éste le prometió, bajo juramente, darle todo cuanto le pidiera.

Ella, pues, instigada por su madre, dijo: 'Dame, en una bandeja, la cabeza de Juan Bautista'.

Y el rey se entristeció, pero a causa del juramento y de aquellos que estaban sentados a la mesa con él, ordenó que se la entregaran.

Y mandó a decapitar a Juan, en la prisión.

Y la cabeza de éste fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha; y ella se la presentó a su madre."

Pero ni San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni los demás evangelistas se extendían sobre los encantos delirantes, sobre las activas depravaciones de la bailarina. Ella permanecía borrada, se perdía, misteriosa y pasmada, en la bruma lejana de los siglos, inasible para los espíritus precisos y prosaicos, accesible solamente para los cerebros perturbados, agudizados, como vueltos visionarios por la neurosis; rebelde a los pintores de la carne, a Rubens que la disfrazó de carnicera de Flandes, incomprensible para todos los escritores que jamás han podido reproducir la inquietante exaltación de la bailarina, la grandeza refinada de la asesina.

En la obra de Gustave Moreau, concebida fuera de todos los datos del Testamento, des Esseintes veía al fin realizada esta Salomé, sobrehumana y extraña, que él había soñado. Ella ya no era solamente la danzarina que, con una torsión corrompida de su cintura, arrancaba a un anciano un grito de deseo y de celo; que quebraba la energía, fundía la voluntad de un rey, con ondulaciones de senos, sacudidas de vientre, estremecimientos de muslo; ella se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita, elegida entre todas por la catalepsia que le endurece las carnes y le pone tiesos los músculos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, al igual que la Helena antigua, todo lo que se le acerca, todo lo que la ve, todo lo que ella toca.

Así comprendida, pertenecía a las teogonías del Extremo Oriente; ya no provenía de las tradiciones bíblicas, ni siquiera podía ser asimilada a la viva imagen de Babilonia, a la regia Prostituta del Apocalipsis, ataviada, como ella, de alhajas y de púrpura, maquillada como ella; pues ésta no era arrojada por un poder fatídico, por una fuerza suprema, en las atractivas abyecciones del desenfreno.

El pintor parecía, por lo demás, haber querido afirmar su voluntad de permanecer fuera de los siglos, de no dar precisiones sobre origen, sobre país, sobre época algunos, al poner a su Salomé en el medio de este extraordinario palacio, de un estilo confuso y grandioso, vistiéndola con suntuosos y quiméricos vestidos, colocándole, a modo de mitra, un incierto diadema en forma de torre fenicia tal como luce la Salammbô, poniéndole por fin en la mano el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran loto.

Des Esseintes buscaba el sentido de este emblema. ¿Tenía esa significación fálica que le atribuyen los cultos primordiales de la India?; ¿le anunciaba al viejo Herodes una oblación de virginidad, un intercambio de sangre, una llaga impura solicitada, ofrecida bajo la condición expresa de un crimen?; ¿o representaba la alegoría de la fecundidad, el mito hindú de la vida, una existencia tenue entre dedos de mujer, arrancada, oprimida por manos palpitantes de hombre invadido por la demencia, extraviado por una crisis de la carne?

Puede ser también que al dotar a su enigmática diosa de la venerada flor de loto, el pintor haya pensado en la bailarina, en la mujer mortal, en la Vasija mancillada, causa de todos los pecados y de todos los crímenes; acaso se había acordado de los ritos del viejo Egipto, de las ceremonias sepulcrales de embalsamamiento, cuando los químicos y los sacerdotes extienden el cadáver de la muerta sobre un banco de jaspe, con agujas curvas le sacan el cerebro por las fosas nasales, las entrañas por la incisión practicada en su flanco izquierdo, finalmente, antes de dorarle las uñas y los dientes, antes de ungirlos con betunes y esencias, le insertan, en las partes sexuales, para purificarlas, los castos pétalos de la divina flor.

Como fuese, una irresistible fascinación se desprendía de esta tela, pero la acuarela titulada *La Aparición* era tal vez más inquietante aún.

Allí, el palacio de Herodes se alzaba, cual una Alambra, sobre livianas columnas irisadas de azulejos moriscos, sellados como con cemento de plata; unos arabescos partían desde rombos de lapislázuli, se escurrían a lo largo de las cúpulas donde, sobre marqueterías de nácar, trepaban luces de arco iris, fuegos de prisma.

El crimen se había cometido; ahora el verdugo se encontraba impasible, con las manos sobre la empuñadura de su larga espada, manchada de sangre.

La cabeza decapitada del santo se había levantado de la bandeja apoyada sobre las baldosas y miraba, lívida, con la boca descolorida, abierta, el cuello carmesí, goteando

lágrimas. Un mosaico cernía la figura de donde se escapaba una aureola que se irradiaba en trazos de luz bajo los pórticos, que iluminaba la horrible ascensión de la cabeza, que encendía el globo vidrioso de sus pupilas, fijas, de alguna manera crispadas sobre la bailarina.

Con un gesto de espanto, Salomé rechaza la terrorífica visión que la clava, inmóvil, de puntas de pie; sus ojos se dilatan, con la mano se estrecha convulsivamente la garganta.

Está casi desnuda; en el ardor de la danza, los velos se han desatado, los brocados se han caído al suelo; sólo está vestida con materiales orfebrados y minerales translúcidos; un gorgorán le ajusta al igual que un corselete la cintura; y, semejante a un broche soberbio, una maravillosa alhaja lanza rayos como dardos en la ranura de sus senos; más abajo, en la cadera, un cinturón la rodea, esconde la parte superior de sus muslos que golpea un gigantesco dije de donde se derrama un río de carbúnculos y esmeraldas; por último, sobre la parte del cuerpo que ha quedado desnuda, entre el gorgorán y el cinturón, el vientre se arquea, ahuecado por un ombligo cuyo hoyuelo parece un sello grabado con ónix, de tonos lechosos, de tonos rosa uña.

Bajo los rasgos ardientes que se escapan de la cabeza del Precursor, se encienden todas las facetas de las alhajas; las piedras cobran movimiento, dibujan el cuerpo de la mujer en rasgos incandescentes; le pinchan el cuello, las piernas, los brazos, con puntos de fuego, bermejos como carbones, violetas como picos de gas, azules como llamas de alcohol, blancos como rayos de astro.

La horrible cabeza llamea, mientras sangra sin cesar, dejando coágulos de púrpura sombría, en las puntas de la barba y del cabello. Visible sólo para la Salomé, no abarca con su lúgubre mirada a la Herodías que sueña con sus odios al fin saciados, al Tetrarca que, inclinado un poco hacia adelante, con las manos sobre las rodillas, aún jadea, enloquecido por esta desnudez de mujer impregnada de olores salvajes, envuelta en los bálsamos, ahumada en los inciensos y en las mirras.

Al igual que el viejo rey, des Esseintes permanecía aplastado, aniquilado, presa del vértigo, ante esta bailarina, menos majestuosa, menos altanera, pero más perturbadora que la Salomé del cuadro al óleo.

En la insensible y despiadada estatua, en el inocente y peligroso ídolo, el erotismo, el terror del ser humano, se habían manifestado; la gran flor de loto había desaparecido, la

diosa se había desvanecido; una espantosa pesadilla estrangulaba ahora a la histriona, extasiada por el torbellino de la danza, a la cortesana, petrificada, hipnotizada por el espanto.

Aquí, era una auténtica ramera; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; vivía, más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba más enérgicamente los sentidos aletargados del hombre, hechizaba, domaba con mayor seguridad sus voluntades, con su encanto de gran flor venérea, crecida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos.

Como decía des Esseintes, nunca, en ninguna época, la acuarela había podido alcanzar tal estallido de colores; jamás la pobreza de los colores químicos había hecho surgir así sobre el papel semejantes brillos de piedras, tales resplandores de vitrales golpeados por rayos de sol, fastos tan fabulosos, tan enceguecedores de telas y de carnes.

Y, perdido en su contemplación, escrutaba los orígenes de este gran artista, de este pagano místico, de este iluminado que podía abstraerse lo suficiente del mundo como para ver, en pleno París, resplandecer las crueles visiones, las feéricas apoteosis de las demás épocas.

Su filiación, des Esseintes la seguía apenas; aquí y allá, vagos recuerdos de Mantegna y de Jacopo de Barbarj; aquí y allá, confusas acechanzas de da Vinci y de las fiebres de colores de Delacroix; pero la influencia de estos maestros permanecía, en suma, imperceptible: la verdad era que Gustave Moreau no derivaba de nadie. Sin ascendente verdadero, sin descendientes posibles, perduraba, en el arte contemporáneo, único. Remontándose a las fuentes etnográficas, a los orígenes de las mitologías cuyos sangrientos enigmas comparaba y desentrañaba; reuniendo, fundiendo en una sola las leyendas provenientes del Extremo Oriente y metamorfoseadas por las creencias de los demás pueblos, justificaba así sus fusiones arquitectónicas, sus amalgamas lujosas e inesperadas de telas, sus hieráticas y siniestras alegorías estimuladas por la inquieta lucidez de un nerviosismo completamente moderno; y permanecía por siempre doloroso, acechado por los símbolos de las perversidades y de los amores sobrehumanos, de los estupros divinos consumados sin abandono y sin esperanza.

Había en sus obras desesperadas y eruditas un encantamiento singular, un hechizo que a uno lo movía hasta el fondo de las entrañas, como la de ciertos poemas de Baudelaire,

y uno se quedaba alelado, pensativo, desconcertado, por este arte que traspasaba los límites de la pintura, que tomaba prestado al arte de escribir sus más sutiles evocaciones, al arte de Limosin sus más maravillosos brillos, al arte del lapidario y del grabador sus finezas más exquisitas. Estas dos imágenes de la Salomé, por las cuales la admiración de Des Esseintes no tenía límites, vivían, bajo sus ojos, colgadas en las murallas de su gabinete de trabajo, sobre paneles reservados entre los estantes de los libros.

Oscar Wilde

El retrato de Dorian Gray (1890, Primera versión; 1891)

Periplo y modificaciones del retrato

Capítulo 1

- 1) El retrato, de gran tamaño, ocupa el espacio central del estudio de Basil Hallward, que lo está terminando. El pintor mira con gran satisfacción y placer “*la forma perfecta y graciosa* que ha reflejado magistralmente en su arte”. Pero de repente su humor se ensombrece y, ante la recomendación de Lord Henry de presentarlo en la próxima muestra de la Grosvenor Gallery, manifiesta su voluntad de no exponerlo, porque afirma que hay demasiado de sí mismo en él: “No lo enviaré a ningún lugar”.⁷⁴⁷

Capítulo 2: aquí asistimos a la expresión del deseo de Dorian, al intercambio de atributos entre él y su retrato, y al cumplimiento de la inversión en virtud de la cual Dorian pasará a poseer características de una imagen, de una apariencia.

- 2) Dorian, en el taller del pintor, se queja. Está cansado de posar: “No quiero un retrato tamaño natural de mí mismo”. Lord Henry expone su teoría de las influencias. Basil Hallward se refiere al retrato como a su “obra maestra”. Lo termina. Para Lord Henry, es una maravillosa obra de arte, “tanto como una maravillosa semejanza”: “Es una de las cosas más grandiosas de los tiempos modernos. Te daré lo que pidas por él. Debe ser mío”. Dorian lo ve, entre la admiración y el terror, recordando las palabras de Lord Henry acerca de la juventud efímera: “frente a la sombra de su propia belleza, la plena realidad de la descripción lo atravesó como un rayo”.⁷⁴⁸
- 3) Dorian Gray expresa su deseo de permanecer siempre joven y bello como el retrato. Se produce el intercambio de atributos entre él y su imagen. Aquí comienza el proceso de transformación del cuadro que culmina en el último capítulo de la novela.

⁷⁴⁷ *Op. cit.*, p. 18.

⁷⁴⁸ *Op. cit.*, p. 30, p. 33, y p. 34, respectivamente.

- 4) Dorian reprocha a Basil el que lo haya pintado tan bello. Basil amenaza con rasgar el lienzo. El joven se precipita sobre él y le arrebató de la mano la espátula: “Sería un crimen. [...] Es parte de mí mismo”.⁷⁴⁹
- 5) Basil: “Bien, tan pronto como estés seco, te barnizaré, te pondré un marco, y te enviaré a casa. Luego harás lo que quieras contigo mismo”.⁷⁵⁰
- 6) Inversión cumplida: “Me quedaré con el Dorian real”, dice Basil al despedirse de sus amigos. “¿Es éste el Dorian real? –gritó el original del retrato [...]. ¿Soy realmente así?” “Al menos lo eres en apariencia. Pero el retrato jamás cambiará” [...].⁷⁵¹

Capítulo 6

- 7) Lord Henry a Basil: “El retrato que pintaste de él aceleró su apreciación del aspecto personal de los demás. Ha tenido este excelente efecto, entre otros”.⁷⁵²

Capítulo 7

- 8) Tras abandonar a Sibyl y regresar a su casa, la mirada de Dorian cae sobre el retrato que se encuentra en la biblioteca: “le pareció que el rostro había cambiado un poco. La expresión se veía diferente. Se diría que había un toque de crueldad en la boca. Era ciertamente extraño”. Las líneas de crueldad se notaban con tanta claridad “como si se hubiera estado mirando en el espejo después de haber cometido algo espantoso”. Se mira en el espejo, y en su rostro no ve nada.⁷⁵³
- 9) Dorian determina que el retrato será “el emblema visible de la conciencia”.⁷⁵⁴
- 10) Temblando, aterrorizado, coloca un biombo delante del cuadro.

Capítulo 8

- 11) Al día siguiente de haber advertido el primer cambio, Dorian confirma la alteración del retrato: “Corrió el biombo y se vio a sí mismo cara a cara”.⁷⁵⁵ “El retrato sería

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁵⁰ *Idem.*

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵⁴ *Idem.*

para él el más mágico de los espejos”.⁷⁵⁶ Paglia relaciona este espejo mágico con el que consulta la vanidosa madrastra en el cuento “Blancanieves”, de los hermanos Grimm; gracias al cual se entera siempre de la verdad. El espejo mágico, entonces, no es el que refleja una imagen de ilusión o fantasía, sino todo lo contrario: muestra las cosas como son y da a ver lo invisible.

Capítulo 9

12) Basil Hallward se presenta en lo de Dorian para pedirle prestado el retrato. Ha decidido exponerlo como su obra principal en París, en la galería de George Petit, en la rue de Sèze. Dorian se estremece ante tal posibilidad. Se niega. Basil: “Si deseas que yo nunca vuelva a ver tu pintura, estoy de acuerdo. Te tengo a ti. Si deseas que mi mejor obra permanezca oculta al mundo, estoy satisfecho.” “Hay algo fatal en un retrato. Tiene vida propia”.⁷⁵⁷

Capítulo 10

13) El retrato continúa en el salón detrás del biombo, pero Dorian teme que alguien lo vea. Su presencia lo atormenta a tal punto, que decide ocultarlo en el altillo, antigua sala de estudio de su infancia, llena de polvo y telarañas, que el abuelo había hecho construir porque lo odiaba y para mantenerlo alejado, “por su extrañamiento parecido con la madre”.⁷⁵⁸ La escena es la del ritual con los muertos. Pide la llave a la gobernanta, y con una espléndida manta púrpura del siglo diecisiete, que “quizás había servido a menudo de manto mortuario” cubre —¿amortaja?— el retrato, “horrible cosa”, “algo capaz de engendrar horrores y que, sin embargo, no moriría jamás”.⁷⁵⁹ Llega a la casa el fabricante de marcos —el servicio fúnebre— para ayudar a Dorian a desplazar el cuadro —el cortejo— hasta el cuarto de estudio —la bóveda—.

14) Es al mismo tiempo una ascensión al Monte Calvario, con la pesada carga de la cruz. El cuarto de la infancia está en el piso superior de la casa. Cumpliendo con su rol, Mr. Hubbard, el fabricante de marcos, invita a Dorian a visitar su negocio para

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵⁷ *Ibid.* Las citas de este capítulo corresponden respectivamente a las páginas 93 y 95.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

admirar un nuevo marco “admirablemente apropiado para un tema religioso”. A lo que Dorian responde que ahora no está muy interesado en este tipo de arte.

- 15) “¿Cuál es la obra de arte?”, pregunta a continuación el hombre. Dorian corre el biombo y le ruega que lo mantenga cubierto durante la ascensión. Mr. Hubbard y su asistente lo descuelgan “de las largas cadenas de latón”.⁷⁶⁰ Al abrir la sala, Dorian “recordó la pureza inmaculada de su vida infantil, y le pareció horrible que fuera allí el lugar donde el retrato habría de permanecer oculto”.⁷⁶¹ Pero es el lugar más seguro de la casa.
- 16) Oculto en la sala y detrás del manto púrpura, el cuadro podría cambiar sin que nadie, ni siquiera él lo advirtiera. Hasta quizás “un día el aspecto cruel de la sensible boca escarlata se desvanecería, y él podría presentarle al mundo la obra maestra de Basil Hallward”, se ilusiona. Pero sabe que es imposible: “De hora en hora, de semana en semana, la cosa sobre el lienzo envejecería”.
- 17) Mr. Hubbard pregunta si la obra de arte puede mirarse. “No le interesaría”, responde lacónicamente Dorian, “dispuesto a precipitarse sobre él y arrojarlo al suelo si tan sólo amagaba a descorrer el magnífico manto que escondía el secreto de su vida”.⁷⁶²
- 18) Recién una vez que oye los últimos pasos y cierra la puerta del salón, Dorian se siente a salvo. Nadie echará una sola mirada a “la horrible cosa”.⁷⁶³

Capítulo 11

- 19) Han pasado años desde el día en el que Dorian, tras colgar el retrato en el cuarto de estudio de su infancia, encontró en su escritorio el libro amarillo que le había dejado Lord Henry. Dieciocho años se concentran en este único capítulo de difusa temporalidad en su desarrollo mismo –ignoramos el tiempo preciso que dura cada acción– pero cuya situación central permite el aceleramiento que la trama exige: es necesario que *transcurra* mucho tiempo para que se evidencie el cumplimiento del deseo de Dorian. Lo importante ahora es que Dorian ha conservado su belleza juvenil, y siente enorme placer, al regresar de sus turbias rondas nocturnas, en

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁶² *Ibid.* Todas las citas de los puntos 16 y 17 se encuentran en la página 99.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 100.

pararse frente al retrato, con un espejo en la mano, y mirar la imagen de sus dos rostros, el que le devuelve el espejo, el del cuadro: “Se burlaba del cuerpo *deformado*”.⁷⁶⁴

- 20) La burla, sin embargo, resulta ser el exacto revés del miedo. Dorian soporta cada vez menos estar separado por largo tiempo del retrato. La paranoia de que alguien lo descubra, aunque apenas su imagen sea ya reconocible en la figura del retrato, o lo robe, es motivo suficiente para que Dorian abandone a sus invitados en su casa de campo y viaje a la ciudad para cerciorarse de que el cuadro sigue allí. Leyendo en clave de comedia, podríamos afirmar que Dorian es un *bunburyst*, al modo de Algernon en *The Importance of Being Earnest*.

Capítulo 12

- 21) Dorian le anuncia a Basil que verá su alma esa misma noche: “es tu propia obra”.⁷⁶⁵ Poseso por un tenaz sentimiento de venganza, Dorian experimenta una alegría extraña ante la perspectiva de compartir su secreto: “el hombre que había pintado el retrato, origen de toda su vergüenza, habría de cargar por el resto de su vida con la memoria espantosa de lo que había hecho”.⁷⁶⁶ Aquí el retrato es presentado por Dorian como su alma, y también como “un diario de mi vida”.⁷⁶⁷

Capítulo 13

- 22) Basil lanza un grito de espanto al ver “el rostro terrorífico en el lienzo, burlándose de él”.⁷⁶⁸ El horror, sin embargo, no impide ver la maravillosa belleza del Dorian retratado. Basil se pregunta qué pasó. Cuando Dorian le muestra el retrato a Basil, dieciocho años más tarde, el pintor exclama: “No puedo creer que sea mi cuadro”, a lo que Dorian replica: “¿No puedes ver tu ideal en él?”. En la primera versión, en vez de *ideal*, Wilde había escrito *romance* (Lippincott’s cap. XI, p. 83) Reconoce su obra, pero no atina a encontrar la razón de semejante cambio: “La superficie parecía

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁶⁶ *Idem.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

casi inalterada, tal como él la había dejado. Era desde dentro, aparentemente, de donde provenía la descomposición y el horror”.

- 23) Basil interpreta la transformación del retrato como un castigo que cayó sobre ambos por la adoración que había profesado por el joven.
- 24) “Dorian Gray miró el retrato, y súbitamente un sentimiento incontrolable de odio hacia Basil Hallward se apoderó de él, como si la imagen del lienzo se lo hubiera sugerido, susurrado al oído con esos labios retorcidos”.⁷⁶⁹
- 25) Dorian apuñala a Basil: “El amigo que había pintado el retrato fatal al que se debía toda su desdicha se había ido de su vida”.⁷⁷⁰ El miedo que lo fuerza a *bunburizar se* trastoca, inmediatamente después de la muerte de Basil, en el indecible placer de llevar una doble vida.

Capítulo 14

- 26) Dorian vuelve a subir al cuarto, esta vez acompañando a Alan Campbell, que hará desaparecer con ácido nítrico el cadáver de Basil. La horrorosa figura del retrato tiene una de las manos manchada de un rojo húmedo y brillante, “como si el lienzo exudara sangre”.⁷⁷¹

Capítulo 19

- 27) Lord Henry habla del retrato, en pasado, ya que Dorian le contó que se lo habían robado: “Era una verdadera obra maestra. Recuerdo que quise comprarlo. Ojalá lo tuviera ahora. Pertenece al mejor periodo de Basil. Después, su obra se convirtió en una curiosa mezcla de mala pintura y de buenas intenciones que le valen siempre a un hombre el ser llamado un artista británico representativo”. Pero Dorian no quiere recordar: “la verdad, nunca me gustó. Lamento haber posado para ese cuadro. El recuerdo de la cosa me resulta odioso. ¿Por qué hablas de él? Suele recordarme a esas líneas curiosas de una obra –*Hamlet*, me parece–, ¿cómo decían? ‘Like the painting of a sorrow/A face without a heart’ ”.⁷⁷²

⁷⁶⁹ *Ibid.* Las citas de los puntos 22 y 24 se encuentran en la p. 122.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 161.

Capítulo 20

28) “¡Ah, en qué monstruoso momento de orgullo y pasión había rogado para que el retrato cargara con el peso de sus días, y él mantuviera el immaculado esplendor de la eterna juventud! Todo su fracaso se debía a esto”. Basil merecía la muerte, no podía perdonarle que hubiera pintado el retrato que le arruinó la vida. Y así y todo, era el retrato el que lo había matado. Si lograba cambiar y volverse bueno, si su vida se purificara, el retrato podría expeler cada signo de maldad del rostro. Quizá el cambio ya habría comenzado a producirse con sus primeras intenciones de bondad. Pero el retrato estaba aún más corrupto que antes. Debía deshacerse de la única evidencia de sus crímenes. Destruir el retrato que “había sido como la conciencia para él. Sí, había sido la conciencia”.⁷⁷³ El mismo cuchillo había asesinado al pintor, y asesinaría ahora a su obra. El retrato era su pasado, una monstruosa alma en pena. Tras oír un grito de agonía terrorífico, los sirvientes se precipitaron al antiguo cuarto de estudio. Al entrar vieron “colgando de la pared, un espléndido retrato de su amo tal como lo habían visto por última vez, en toda la maravilla de su exquisita juventud y belleza”.⁷⁷⁴

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 167. Hemos elegido la expresión “alma en pena” como traducción del término compuesto procedente de la teosofía “soul-life” que usa Wilde, para expresar el carácter fantasmático del retrato.

Maurice Maeterlinck

Invernaderos (1889)

Poemas del volumen en verso libre

Invernadero

¡Invernadero en medio del bosque!
 ¡Y sus puertas siempre cerradas!
 ¡Y cuanto hay bajo su cúpula!
 ¡Y bajo mi alma en sus analogías!

Los pensamientos de una princesa con hambre,
 El hastío de un marinero en el desierto,
 Una música de cobre en las ventanas de los incurables.

¡Vayan a los ángulos más tibios!
 Se diría una mujer desvanecida un día de siega;
 Hay postillones en el patio del hospicio;
 A lo lejos, pasa un cazador de ciervos, convertido en enfermero.

¡Examinen bajo el claro de luna!
 (¡Ah, nada está en su lugar!)
 Se diría una loca ante los jueces,
 Un navío de guerra a toda vela en un canal,
 Pájaros de noche sobre lirios,
 Un tañido fúnebre hacia el mediodía,
 (¡Allá, bajo esas campanas!)
 Una etapa de enfermos en la pradera,
 Un olor a éter un día de sol.

¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡cuándo tendremos lluvia,
 Y nieve y viento en el invernadero!

Serre Chaude Ô serre au milieu des forêts! / Et vos portes à jamais closes! / Et tout ce qu'il y a sous votre coupole! / Et sous mon âme en vos analogies! // Les pensées d'une princesse qui a faim, / L'ennui d'un matelot dans le désert, / Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables. // Allez aux angles les plus tièdes! / On dirait une femme évanouie un jour de moisson; / Il y a des postillons dans la cour de l'hospice; / Au loin, passe un chasseur d'élangs, devenu infirmier. // Examinez au clair de lune! / (Oh rien n'y est à sa place!) / On dirait une folle devant les juges, / Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal, / Des

oiseaux de nuit sur des lys, / Un glas vers midi, / (Là-bas sous ces cloches!) / Une étape de malades dans la prairie, / Une odeur d'éther un jour de soleil. // Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre!

Campanas de vidrio

¡Campanas de vidrio!
 ¡Extrañas plantas por siempre guarecidas!
 ¡Mientras el viento afuera agita mis sentidos!
 ¡Todo un valle del alma por siempre inmóvil!
 ¡Y la tibieza cercada hacia el mediodía!
 ¡Y las imágenes vislumbradas a flor de vidrio!

¡Jamás levanten ninguna!
 Han puesto varias sobre antiguos claros de luna.
 Examinen a través de sus follajes:
 Hay tal vez un vagabundo en el trono,
 Se cree que unos corsarios esperan en el estanque,
 Y que seres antediluvianos van a invadir las ciudades.

Las hay puestas sobre antiguas nieves.
 Las hay puestas sobre viejas lluvias.
 (¡Tengan piedad de esta atmósfera cercada!)
 Oigo celebrar una fiesta un domingo de hambre,
 Hay una ambulancia en medio de la siega,
 ¡Y todas las hijas del rey yerran, un día de dieta, a través de las praderas!

¡Examinen sobre todo las del horizonte!
 Cubren con cuidado muy antiguas tormentas.
 ¡Oh! ¡Debe de haber en algún lugar una enorme flota en un pantano!
 ¡Y creo que los cisnes han criado cuervos!
 (Apenas se vislumbra a través de las humedades)

¡Una virgen riega los helechos con agua caliente,
 Una banda de chiquillas observa al ermita en su celda,
 Mis hermanas duermen en el fondo de una gruta venenosa!

¡Esperen la luna y el invierno,
 sobre estas campanas esparcidas al fin sobre el hielo!

Cloches de verre Ô cloches de verre!/Étranges plantes à jamais à l'abri!/Tandis que le vent agite mes sens au dehors!/Toute une vallée de l'âme à jamais immobile!/Et la tiédeur enclose vers

midi!/Et les images entrevues à fleur de verre!//N'en soulevez jamais aucune!/On en a mis plusieurs sur d'anciens clairs de lune./Examinez à travers leurs feuillages:/Il y a peut-être un vagabond sur le trône,/On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang,/Et que des êtres antédiluviens vont envahir les villes.//On en a placé sur d'anciennes neiges./On en a placé sur de vieilles pluies./(Ayez pitié de l'atmosphère enclose!)/J'entends célébrer une fête un dimanche de famine,/Il y a une ambulance au milieu de la moisson,/Et toutes les filles du roi errent, un jour de diète, à travers les prairies!//Examinez surtout celles de l'horizon!/Elles couvrent avec soin de très anciens orages./Oh! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un marais!/Et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux!/(On entrevoit à peine à travers les moiteurs)//Une vierge arrose d'eau chaude les fougères,/Une troupe de petites filles observe l'ermitte en sa cellule,/Mes soeurs sont endormies au fond d'une grotte vénéneuse!//Attendez la lune et l'hiver,/Sur ces cloches éparses enfin sur la glace!

Alma

¡Mi alma!
 ¡Oh mi alma en verdad demasiado protegida!
 ¡Y esos rebaños de mis deseos en un invernadero!
 ¡Que esperan una tormenta en las praderas!

Vayamos hacia los más enfermos:
 Tienen extrañas exhalaciones.
 En medio de ellos, atravieso con mi madre un campo de batalla.
 Entierran a un hermano de armas al mediodía,
 Mientras los centinelas comen.

Vayamos también hacia los más débiles:
 Tienen extraños sudores;
 Hay una novia enferma,
 Una traición el domingo
 Y niños pequeños en prisión.
 (Y más lejos, a través del vapor.)
 ¿Es una moribunda en la puerta de una cocina?
 ¿O una hermana pelando verduras al pie de la cama de un incurable?

Vayamos por fin hacia los más tristes:
 (En último lugar, pues tienen venenos.)
 ¡Oh! ¡mis labios aceptan los besos de un herido!
 ¡Todas las damas del castillo han muerto de hambre, este verano, en las torres de mi alma!
 ¡Ahora la mañana entra a la fiesta!
 Vislumbro ovejas a lo largo de los muelles,
 Y hay una vela en las ventanas del hospital.

¡Hay un largo camino de mi corazón a mi alma!
 ¡Y todos los centinelas han muerto en su puesto!

¡Hubo un día una pobre fiestita en los suburbios de mi alma!
 Segaban cicuta un domingo a la mañana;
 Y todas las vírgenes del convento miraban pasar las embarcaciones por el canal, un día de ayuno y de sol.
 Mientras que los cisnes sufrían bajo un puente venenoso;
 Podaban los árboles alrededor de la prisión,
 Traían remedios una tarde de junio,
 ¡Y comidas de enfermos se extendían por todos los horizontes!

¡Mi alma!
 ¡Y la tristeza de todo eso, mi alma! ¡y la tristeza de todo eso!

Âme Mon âme! Ô mon âme vraiment trop à l'abri! Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre! Attendant la tempête sur les prairies! Allons vers les plus malades: Ils ont d'étranges exhalaisons. Au milieu d'eux, je traverse un champ de bataille avec ma mère. On enterre un frère d'armes à midi, Tandis que les sentinelles prennent leur repas. Allons aussi vers les plus faibles: Ils ont d'étranges sueurs; Voici une fiancée malade, Une trahison le dimanche Et des petits enfants en prison. (Et plus loin, à travers la vapeur.) Est-ce une mourante à la porte d'une cuisine? Ou une soeur épluchant des légumes au pied du lit d'un incurable? Allons enfin vers les plus tristes: (En dernier lieu, car ils ont des poisons.) Oh! Mes lèvres acceptent les baisers d'un blessé! Toutes les châtelaines sont mortes de faim, cet été, dans les tours de mon âme! Voici le petit jour qui entre dans la fête! J'entrevois des brebis le long des quais, Et il y a une voile aux fenêtres de l'hôpital. Il y a un long chemin de mon coeur à mon âme! Et toutes les sentinelles sont mortes à leur poste! Il y eut un jour une pauvre petite fête dans les faubourgs de mon âme! On y fauchait la ciguë un dimanche matin; Et toutes les vierges du couvent regardaient passer les vaisseaux sur le canal, un jour de jeûne et de soleil. Tandis que les cygnes souffraient sous un pont vénénéux; On émondait les arbres autour de la prison, On apportait des remèdes une après-midi de Juin, Et des repas de malades s'étendaient à tous les horizons! Mon âme! Et la tristesse de tout cela, mon âme! Et la tristesse de tout cela!

Hospital

¡Hospital! ¡hospital al borde del canal!
 ¡Hospital en el mes de julio!
 ¡Encienden un fuego en la sala!
 ¡Mientras los transatlánticos silban en el canal!

(¡Oh! ¡No se acerquen a las ventanas!)
 ¡Emigrantes atraviesan un palacio!
 ¡Veó un yate bajo la tormenta!
 ¡Veó rebañíos en todos los barcos!
 (Mejor que las ventanas permanezcan cerradas,
 Estamos casi guarecidos del afuera.)
 Se nos ocurre un invernadero en la nieve,

Creemos celebrar la bendición de una parturienta un día de tormenta
 Vislumbramos plantas esparcidas sobre una manta de lana,
 Hay un incendio un día de sol,
 Y atravieso un bosque lleno de heridos

¡Oh! ¡al fin el claro de luna!

¡Un chorro de agua se alza en medio de la sala!
 ¡Un tropel de niñas entorna la puerta!
 ¡Vislumbro corderos en una isla de praderas!
 ¡Y bellas plantas sobre un glaciar!
 ¡Y lirios en un vestíbulo de mármol!
 ¡Hay un festín en la selva virgen!
 ¡Y una vegetación oriental en una gruta glacial!

¡Escuchen! ¡se abren las esclusas!
 ¡Y los transatlánticos agitan el agua del canal!

¡Miren a la hermana de caridad avivando el fuego!

¡Los bellos juncos de las riberas están en llamas!
 ¡Un barco de heridos se tambalea bajo el claro de luna!
 ¡Todas las hijas del rey están en un barco bajo la tormenta!
 ¡Y las princesas van a morir en un campo de cicutas!

¡Oh! ¡no entornen las ventanas!
 ¡Escuchen: los transatlánticos silban aún en el horizonte!

¡Envenenan a alguien en un jardín!
 ¡Celebran una gran fiesta en lo de los enemigos!
 ¡Hay ciervos en una ciudad sitiada!
 ¡Y una casa de fieras en medio de los lirios!
 ¡Hay una vegetación tropical en el fondo de una mina de hulla!
 ¡Un rebaño de ovejas atraviesa el puente de hierro!
 ¡Y los corderos de la pradera entran tristemente a la sala!

Ahora la hermana de caridad enciende las lámparas,
 Trae la comida de los enfermos,
 Cerró las ventanas que dan al canal,
 Y todas las puertas al claro de luna.

Hôpital Hôpital! Hôpital au bord du canal!/Hôpital au mois de Juillet/On y fait du feu dans la salle!/Tandis que les transatlantiques sifflent sur le canal!/(Oh! N'approchez pas des fenêtres!)/Des émigrants traversent un palais!/Je vois un yacht sous la tempête!/Je vois des troupeaux sur tous les navires!/(Il vaut mieux que les fenêtres restent closes,/On est presque à l'abri du dehors.)/On a l'idée d'une serre sur la neige,/On croit célébrer des relevailles un jour d'orage,/On entrevoit des plantes éparses sur une couverture de laine,/Il y a un incendie un jour de soleil,/Et je traverse une

forêt pleine de blessés.//Oh! Voici enfin le clair de lune!//Un jet d'eau s'élève au milieu de la salle!//Une troupe de petites filles entr'ouvre la porte!//J'entrevois des agneaux dans une île de prairies!//Et de belles plantes sur un glacier!//Et des lys dans un vestibule de marbre!//Il y a un festin dans une forêt vierge!//Et une végétation orientale dans une grotte de glace!//Écoutez! On ouvre les écluses!//Et les transatlantiques agitent l'eau du canal!//Voyez la soeur de charité qui attise le feu!//Tous les beaux roseaux verts des berges sont en flamme!//Un bateau de blessés ballote au clair de lune!//Toutes les filles du roi sont dans une barque sous l'orage!//Et les princesses vont mourir en un champ de ciguës!//Oh! N'entrouvrez pas les fenêtres!//Écoutez: les transatlantiques sifflent encore à l'horizon!//On empoisonne quelqu'un dans un jardin!//Ils célèbrent une grande fête chez les ennemis!//Il y a des cerfs dans une ville assiégée!//Et une ménagerie au milieu des lys!//Il y a une végétation tropicale au fond d'une houillère!//Un troupeau de brebis traverse un pont de fer!//Et les agneaux de la prairie entrent tristement dans la salle!//Maintenant la soeur de charité allume les lampes,/Elle apporte le repas des malades,/Elle a clos les fenêtres sur le canal, Et toutes les portes au clair de lune.

Campana de buzo

¡Oh buzo para siempre bajo su campana!
 ¡Todo un mar de vidrio eternamente caliente!
 ¡Toda una vida inmóvil de lentos péndulos verdes!
 ¡Y tantos seres extraños a través de las paredes!
 ¡Y toda caricia por siempre prohibida!
 ¡Cuando hay tanta vida afuera en el agua clara!

¡Atención! la sombra de los grandes veleros pasa encima de las dalias de las selvas submarinas;
 ¡Y estoy por un momento a la sombra de las ballenas que se van hacia el polo!

¡Ahora sin duda los otros descargan barcos llenos de nieve en el puerto!
 ¡Queda un glaciario en medio de las praderas de julio!
 ¡Nadan hacia atrás en el agua verde de la ensenada!
 ¡Entran al mediodía en grutas oscuras!
 ¡Y las brisas de alta mar ventilan las terrazas!

¡Atención! ¡aquí están las lenguas de fuego del Gulf-Stream!
 ¡Aparta tus besos de las paredes del hastío!
 Ya no pusieron nieve en la frente de los que tienen fiebre;
 Los enfermos encendieron una fogata,
 ¡Y a manos llenas arrojan los lirios verdes en las llamas!

Apoya la frente en las paredes menos calientes,
 Esperando la luna en la cima de la campana,
 Y cierra bien los ojos a los bosques de péndulos azules y de albúminas violetas,
 sordo a las sugerencias del agua tibia.

Seca tus deseos debilitados de sudores;
 Ve primero hacia aquellos que van a desvanecerse:
 Parecen celebrar una fiesta nupcial en un sótano;
 Parecen entrar al mediodía en una avenida iluminada con lámparas al fondo de un
 subterráneo;
 Atraviesan, en cortejo de fiesta, un paisaje similar a una infancia de huérfano.

Ve luego hacia los que van a morir.
 Llegan como vírgenes que han hecho un largo paseo al sol, un día de ayuno;
 Están pálidos como enfermos que escuchan llover plácidamente en los jardines del hospital;
 Tienen el aspecto de sobrevivientes que almuerzan en el campo de batalla.
 Son iguales a prisioneros que no ignoran que todos los carceleros se bañan en el río,
 Y que oyen segar el césped en el jardín de la prisión.

Cloche à plongeur Ô plongeur à jamais sous sa cloche!/Toute une mer de verre éternellement
 chaude!/Toute une vie immobile aux lents pendules verts!/Et tant d'êtres étranges à travers les
 parois!/Et tout attouchement à jamais interdit!/Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au
 dehors!//Attention! l'ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des forêts sous-marines;/Et je
 suis un moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers le pôle!//En ce moment, les autres
 déchargent, sans doute, des vaisseaux pleins de neige dans le port!/Il y avait encore un glacier au
 milieu des prairies de Juillet!/Ils nagent à reculons en l'eau verte de l'anse!/Ils entrent à midi dans
 des grottes obscures!/Et les brises du large éventent les terrasses!//Attention! voici les langues en
 flamme du Gulf-Stream!/Écartez leurs baisers des parois de l'ennui!/On n'a plus mis de neige sur le
 front des fiévreux;/Les malades ont allumé un feu de joie,/Et jettent à pleines mains les lys verts
 dans les flammes!//Appuyez votre front aux parois les moins chaudes,/En attendant la lune au
 sommet de la cloche,/Et fermez bien vos yeux aux forêts de pendules bleus et d'albumines violettes,
 en restant sourd aux suggestions de l'eau tiède.//Essayez vos désirs affaiblis de sueurs;/Allez
 d'abord à ceux qui vont s'évanouir:/Ils ont l'air de célébrer une fête nuptiale dans une cave;/Ils ont
 l'air d'entrer à midi, dans une avenue éclairée de lampes au fond d'un souterrain;/Ils traversent, en
 cortège de fête, un paysage semblable à une enfance d'orphelin.//Allez ensuite à ceux qui vont
 mourir./Ils arrivent comme des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de
 jeûne;/Ils sont pâles comme des malades qui écoutent pleuvoir placidement sur les jardins de
 l'hôpital;/Ils ont l'aspect de survivants qui déjeunent sur le champ de bataille./Ils sont pareils à des
 prisonniers qui n'ignorent pas que tous les geôliers se baignent dans le fleuve,/Et qui entendent
 faucher l'herbe dans le jardin de la prison.

Miradas

¡Oh! ¡Esas miradas pobres y cansadas!
 ¡Y las de ustedes y las mías!
 ¡Y aquellas que no están más y las que van a venir!
 ¡Y aquellas que no llegarán jamás y que existen sin embargo!
 Las hay que parecen visitar pobres un domingo;
 Las hay como enfermos sin casa;
 Las hay como corderos en una pradera cubierta de ropa.

¡Y esas miradas insólitas!
 Las hay bajo cuya bóveda se asiste a la ejecución de una virgen en una sala cerrada,
 ¡Y aquellas que hacen soñar con tristezas ignoradas!
 Con campesinos en las ventanas de la fábrica,
 Con un jardinero convertido en tejedor,
 Con una tarde de verano en un museo de cera,
 Con las ideas de una reina que mira a un enfermo en el jardín,
 Con un olor de alcanfor en el bosque,
 Con encerrar a una princesa en una torre, un día de fiesta,
 Con navegar toda una semana sobre un canal tibio.
 ¡Tengan piedad de las que salen lentamente como convalecientes en la siega!
 ¡Tengan piedad de los que parecen niños extraviados a la hora de la comida!
 ¡Tengan piedad de las miradas del herido hacia el cirujano,
 Iguales a carpas bajo la tormenta!
 ¡Tengan piedad de las miradas de la virgen tentada!
 (¡Oh! ¡ríos de leche han huido en las tinieblas!
 ¡Y los cisnes han muerto entre las serpientes!)
 ¡Y de la virgen que sucumbe!
 Princesas abandonadas en pantanos sin salida;
 ¡Y esos ojos donde a toda vela se alejan embarcaciones iluminadas en la tempestad!
 ¡Y lo piadoso de todas esas miradas que sufren por no estar en otra parte!
 ¡Y tantos sufrimientos casi indistintos y sin embargo tan diversos!
 ¡Y las que nadie comprenderá jamás!
 ¡Y esas pobres miradas casi mudas!
 ¡Y esas pobres miradas que susurran!
 ¡Y esas pobres miradas ahogadas!

¡En medio de algunas creeríamos estar en un castillo que sirve de hospital!
 ¡Y tantas otras parecen carpas, lirios de las guerras, sobre el pastito del convento!
 ¡Y tantas otras parecen heridos a los que curan en un invernadero!
 ¡Y tantas otras parecen hermanas de caridad en un Atlántico sin enfermos!

¡Oh! ¡haber visto todas estas miradas!
 ¡Haber admitido todas estas miradas!
 ¡Y haber agotado las mías en su encuentro!
 ¡Y de ahora en más ya no poder cerrar los ojos!

Regards Ô ces regards pauvres et las!/Et les vôtres et les miens!/Et ceux qui ne sont plus et ceux qui vont venir!/Et ceux qui n'arriveront jamais et qui existen cependant!/Il y en a qui semblent visiter des pauvres un dimanche;/Il y en a comme des malades sans maison;/Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges./Et ces regards insolites!/Il y en a sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close,/Et ceux qui font songer à des tristesses ignorées!/À des paysans aux fenêtres de l'usine,/À un jardinier devenu tisserand,/À une après-midi d'été dans un musée de cires,/Aux idées d'une reine qui regarde un malade dans le jardin,/À une odeur de camphre dans la forêt,/À enfermer une princesse dans une tour, un jour de fête,/À naviguer toute une semaine sur un canal tiède./Ayez pitié de ceux qui sortent à petits pas

comme convalescents dans la moisson!/Ayez pitié de ceux qui ont l'air d'enfants égarés à l'heure du repas!/Ayez pitié des regards du blessé vers le chirurgien,/Pareils à des tentes sous l'orage!/Ayez pitié des regards de la vierge tentée!(Oh! Des fleuves de lait ont fui dans les ténèbres!/Et les cygnes sont morts au milieu des serpents!)/Et de ceux de la vierge qui succombe!/Princesses abandonnées en des marécages sans issues;/Et ces yeux où s'éloignent à pleines voiles des navires illuminés dans la tempête!/Et le pitoyable de tous ces regards qui souffrent de n'être pas ailleurs!/Et tant de souffrances presque indistinctes et si diverses cependant!/Et ceux que nul ne comprendra jamais!Et ces pauvres regards presque muets!/Et ces pauvres regards qui chuchotent!/Et ces pauvres regards étouffés!//Au milieu des uns on croit être dans un château qui sert d'hôpital!/Et tant d'autres ont l'air de tentes, lys des guerres, sur la petite pelouse du couvent!/Et tant d'autres ont l'air de blessés soignés dans une serre chaude!/Et tant d'autres ont l'air de soeurs de charité sur un Atlantique sans malades!//Oh! Avoir vu tous ces regards!/Avoir admis tous ces regards!Et avoir épuisé les miens à leur rencontre!/Et désormais ne pouvoir plus fermer les yeux!

Caricias

Ah, ¡las caricias!

¡La oscuridad se extiende entre sus dedos!

¡Músicas de cobre bajo la tormenta!

¡Músicas de órgano al sol!

¡Todos los rebaños del alma al fondo de una noche de eclipse!

¡Toda la sal del mar que crece de las praderas!

¡Y esos bóvidos azules en todos los horizontes!

(¡Tengan piedad de este poder del hombre!)

¡Pero esas caricias más sombrías y más cansadas!

Ah, ¡esas caricias de sus pobres manos húmedas!

Escucho sus dedos puros pasar entre mis dedos,

Y rebaños de corderos se alejan en el claro de luna a lo largo de un río tibio.

Recuerdo todas las manos que han tocado mis manos.

Y vuelvo a ver lo que había al abrigo de esas manos,

Y veo hoy lo que era yo al abrigo de esas manos tibias.

Me convertía a menudo en el pobre que come pan al pie del trono.

¡Era a veces el buzo que ya no puede evadirse del agua caliente!

¡Era a veces todo un pueblo que ya no podía salir de los suburbios!

¡Y esas manos parecidas a un convento sin jardín!

¡Y aquellas que me encerraban como una tropa de enfermos en un invernadero un día de lluvia!

¡Hasta que otras más frescas viniesen a entornar las puertas

Y derramar un poco de agua en el umbral!

Oh, ¡conocí extrañas caricias!

¡Y resulta que me rodean para siempre!

Se daba limosna un día de sol,
 Se cosechaba en el fondo de un subterráneo,
 Había una música de saltimbanquis alrededor de la prisión,
 Había figuras de cera en una selva de verano,
 En otro lugar la luna había segado todo el oasis,
 Y a veces yo encontraba a una virgen en sudor al fondo de una gruta de hielo.

¡Tengan piedad de las manos extrañas!
 ¡Estas manos contienen los secretos de todos los reyes!

¡Tengan piedad de las manos demasiado pálidas!
 ¡Parecen salir de los sótanos de la luna,
 Se gastaron hilando con el huso de los chorros de agua!

¡Tengan piedad de esas manos demasiado blancas y demasiado húmedas!
 Me parece que las princesas fueron a acostarse hacia el mediodía todo el verano!

¡Aléjense de las manos demasiado duras!
 ¡Parecen salir de las rocas!
 ¡Pero tengan piedad de las manos frías!
 ¡Veó sangrar un corazón bajo costillas de hielo!
 ¡Tengan piedad de las manos malas!
 ¡Han envenenado las fuentes!
 ¡Han puesto a los pequeños cisnes en un nido de cicuta!
 ¡He visto a los ángeles malvados abrir las puertas al mediodía!
 ¡No hay sino locos en un río venenoso!
 ¡No hay más que ovejas negras en pastizales sin estrellas!
 ¡Y los corderos se van a pacer la oscuridad!

¡Pero esas manos frescas y leales!
 ¡Vienen a ofrecer frutas maduras a los moribundos!
 ¡Traen agua clara y fría en sus palmas!
 ¡Riegan con leche los campos de batalla!
 ¡Parecen salir de admirables selvas eternamente vírgenes!

Attouchements Ô les attouchements!/L'obscurité s'étend entre vos doigts!/Musiques de cuivre sous l'orage!/Musiques d'orgues au soleil!/Tous les troupeaux de l'âme au fond d'une nuit d'éclipse!/Tout le sel de la mer en herbe des prairies!/Et ces bolides bleus à tous les horizons!/(Ayez pitié de ce pouvoir de l'homme!)/Mais ces attouchements plus mornes et plus las!/Ô ces attouchements de vos pauvres mains moites!/J'écoute vos doigts purs passer entre mes doigts, /Et des troupeaux d'agneaux s'éloignent au clair de lune le long d'un fleuve tiède.//Je me souviens de toutes les mains qui ont touché mes mains./Et je revois ce qu'il y avait à l'abri de ces mains./Et je vois aujourd'hui ce que j'étais à l'abri de ces mains tièdes./Je devenais souvent le pauvre qui mange du pain au pied du trône./J'étais parfois le plongeur qui ne peut plus s'évader de l'eau chaude!/J'étais parfois tout un peuple qui ne pouvait plus sortir des faubourgs!/Et ces mains semblables à un couvent sans jardin!/Et celles qui m'enfermaient comme une troupe de malades dans une serre un jour de pluie!/Jusqu'à ce que d'autres plus fraîches vinsent entr'ouvrir les

portes,/Et répandre un peu d'eau sur le seuil!//Oh! j'ai connu d'étranges attouchements!/Et voici qu'ils m'entourent à jamais!//On y faisait l'aumône un jour de soleil,/On y faisait la moisson au fond d'un souterrain,/Il y avait une musique de saltimbanquis autour de la prison,/Il y avait des figures de cire dans une forêt d'été,/Ailleurs la lune avait fauché toute l'oasis,/Et parfois je trouvais une vierge en sueur au fond d'une grotte de glace.//Ayez pitié des mains étranges!/Ces mains contiennent les secrets de tous les rois!//Ayez pitié des mains trop pâles!/Elles semblent sortir des caves de la lune,/Elles se sont usées à filer le fuseau des jets d'eau!/Ayez pitié des mains trop blanches et trop moites!/Il me semble que les princesses sont allées se coucher vers midi tout l'été!//Éloignez-vous des mains trop dures!/Elles semblent sortir des rochers!/Mais ayez pitié des mains froides!/Je vois un coeur saigner sous des côtes de glace!//Ayez pitié des mains mauvaises!/Elles ont empoisonné les fontaines!/Elles ont mis les jeunes cygnes dans un nid de cigüe!/J'ai vu les mauvais anges ouvrir les portes à midi!/Il n'y a que des fous sur un fleuve vénéneux!/Il n'y a plus que des brebis noires en des pâturages sans étoiles!/Et les agneaux s'en vont brouter l'obscurité!//Mais ces mains fraîches et loyales!/Elles viennent offrir des fruits mûrs aux mourants!/Elles apportent de l'eau claire et froide en leurs paumes!/Elles arrosent de lait les champs de bataille!/Elles semblent sortir d'admirables forêts éternellement vierges!

Hugo von Hofmannsthal

“Diálogo sobre el arte” (1893)⁷⁷⁵

Ideas fundamentales en detalle

- I. Trabajo con la belleza = dicha del ser

Triunfo de la belleza. *Laus artis et artificum*.

- II. El sentido de la vida artística; justificación filosófica.
- III. Arte y crítica, las mitades complementarias de la vida artística.
- IV. El arte como exteriorización de la lucha por el poder. La Duse (el estilo se adhiere a los modos espirituales, sentimentales). Como ejemplo de lo imperfecto, acaso el más elevadamente perfecto Hermann Bahr. Imperfecto, porque pierde mucho de sí en la vida; perfecto en tanto todo eso, crudo y vulgar, es acaso una escritura jeroglífica que narra el milagro de su alma, como los edificios del rey Luis II.
- V. Eclecticismo y originalidad mezclados en nosotros. Nuestro arte, un arte que recrea. [*nachschaffende*] Vivimos en edificios ciclópeos abandonados, que hemos ahoyado: Maeterlinck – Shakespeare, revistas satíricas (Gil Blas): cocotte hierático-bizantina; pantomima – Don Juan; ya en *Fausto* lo misterioso como un juego de niños: teatro de marionetas de Maurice Bouchor, *Tobias*, mitología de Böcklin.
- VI. Surgimiento de otra cosmovisión. Ansia (“El jardín de Midas”, cantata de Tannhäuser en el monte de Venus), miedo; miedo de la vida. *Visiones* de Turgueniev.

En IA. La formación de la expresión metafórica es algo misterioso: a la visión de un fenómeno se le sustituye de repente, de manera inconsciente, la visión de otro sólo en la idea de una semejanza figurativa, corporal. –Heine como artista de la lengua. – Influencia de la lengua en el pensamiento. –La lengua es, sobre todo, sólo imagen. Algunas, fijas como jeroglíficos, sólo tienen valor monetario; otras, vivas, obran directamente sobre los nervios.

Comparar la producción poética que existe en un mundo de ideas que germinan, que intercambian formas, con un secreto ritual místico. Odiseo y las sombras: el sacerdote reparte el vino de la vida. –Los hombres de Ibsen ansían la artificialidad, la transfiguralidad artística de la vida: Julian, Hedda. –Sentimiento romántico-feérico de la existencia

⁷⁷⁵ Hugo von Hofmannsthal, RAE III, “Aufzeichnungen aus dem Nachlass. 1893”, *op. cit.*, pp. 360-361.

potenciado en Heine, como lo que mana, lo que fluye del mundo espiritual: chispas de rosas, flores de lágrimas, figuras de hoyos, de cuadros, del agua. En él, ansia hindú. Observación de Beer-Hofmann: se debería pintar a Heine para traducir los símbolos: anhelantes flores de loto – mujer bañándose

Makart como guía – creador de pompa. Tapiz puro, pavos reales, estanque de mármol, mujeres desnudas, galeras de oro con reinas de nombres maravillosos, imagen escénica de Wagner como su reino de Midas. El sentimiento-del-rey-Midas. Ansia del olor a tierra. El reino artificial es una suerte de reino de los muertos. El sentimiento de Wagner expresado: Tannhäuser en el monte de Venus. Reconciliación de ambos ideales en la cantata de Walther.

II.–Poeta– constructor de mitos: humaniza el fenómeno del mundo. Construcción de mitos en Jacobsen, Swinburne, Heine (Joven Dicha y Señora Desdicha) – Shakespeare dio forma a la idea de crimen, de celos, lo irresoluto. –¡Queremos que la vida cumpla lo que nos prometió! Arte la respuesta de los hombres a la inextricable brutalidad de la naturaleza. El arte explicita todo, ya la mitología explicación del ominoso gobierno de la naturaleza.

Pérdida de la forma en una obra de arte (V. Ensayo). – No se sabe por dónde se debiera comenzar con esto. La forma nos lega armonía, satisfacción, como las palabras consoladoras dejan un problema resuelto; da una idea de la armonía cósmica, satisface los instintos cosmogónicos (Semper).

Pérdida aparente de la forma: a) modo de composición de los pintores medievales, pero suele ser microcosmos (como en la poesía *Frau Welt* y otras semejantes) b) en los japoneses.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Obras de Ruskin, Whistler, Huysmans, Wilde, Maeterlinck y Hofmannsthal

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1979.

----- *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, Herausgegeben von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1979.

----- *Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen*, Herausgegeben von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1980.

-----, *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls Bassompierre*, revidiert und neu herausgegeben von Ellen Ritter, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

-----, *Poesía Lírica, seguida de "Carta de Lord Chandos"*, con prólogo de Ricardo Cano Gaviria, traducción de Olivier Giménez López y epílogo de Hermann Broch, Montblanc (Tarragona), Igitur/Poesía, 2002.

-----, *Hugo von Hofmannsthal. Instantes griegos y otros sueños*, Traducción de Marciano Villanueva Salas, Valladolid, cuatro.ediciones, 2001.

-----, *Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894-1928*, Herausgeber von Ulrike Landfester, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1998.

-----, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Zweite ergänzte Auflage, München und Düsseldorf, Helmut Küpper vormals Georg Bondi, [1938].

----- *Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, Briefwechsel*, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1964.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours, Le drageoir aux épices*, Préface d' Hubert Juin, Paris, 10/18, 1975.

-----, *L'Art Moderne*, Paris: 10/18, 1978.

-----, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1898 (*Troisième Édition*), [1889].

-----, *Romans I*, Édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005.

MAETERLINCK, Maurice, *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

-----, "Cas de précognition", *La Connaissance de l'Avenir*, Bruxelles, 1917.

-----, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme: Poésie et essais*, Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

-----, *Serres chaudes. Quinze chansons. La princesse Maleine*, Préface de Paul Gorceix, Paris, Poésie/Gallimard, 1996.

-----, *Carnets de Travail (1881-1890)*, Édition établie et annotée par Fabrice Van De Kerckhove, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, Éditions Labor, 2002.

-----, *La Sagesse et la Destinée*, Bruxelles, Le cri, 2000.

-----, *Fragments précédés de Les disciples à Saïs*, Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, Préface de Paul Gorceix, José Corti, Paris, 1992.

-----, *Los Fragmentos*, seguidos de *Los discípulos en Saïs*, Precedidos de una introducción por Mauricio Maeterlinck, Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1948.

-----, *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck L'Admirable*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Préface de Jacques Brosse, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

RUSKIN, John, *Sobre Turner*, edición de Dinah Birch, traducción de Carlos Ávila Flores, México: Universidad Nacional de México, 1996.

-----, *The Seven Lamps of Architecture*, New York: Dover Publications Inc., 1989.

-----, *Modern Painters I*, London, George Allen, 1904.

-----, *Modern Painters II*, London, Georges Allen, 1906.

-----, 'Life Guards of New Life', *Fors Clavigera*, letter 79 (July 1877), Philadelphia: Reuwee, Wattle & Walsh, 1891, Vol. 4.

-----, 'Life Guards of New Life', *Fors Clavigera*, 4 vols., London: George Allen, 1906, Vol. IV.

-----, *The Stones of Venice*, Edited and abridged by J. G. Links, New York, Da Capo Press, 1985.

-----, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, Dover Publications Inc., 1989.

-----, *Arte y artistas ingleses*, Prólogo de J. A. García Martínez, Buenos Aires, Letra Firme, Centro Editor de América Latina, 1968.

-----, *Arte primitivo y pintores modernos*, Prefacio de José. R. Destefano, Buenos Aires, El Ateneo, 1956.

-----, *Obras escogidas*, Traducidas del inglés por Edmundo González-Blanco, Madrid, La España Moderna, s/año.

-----, *Selected Writings*, Edited with an Introduction and Notes by Dinah Birch, Oxford, Oxford World's Classics, 2009.

-----, *The Poetry of Architecture; or The Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character*, <http://www.gutenberg.org/files/17774/17774-h/17774-h.htm>.

-----, "The Opening of the Crystal Palace. 1854", *On the Old Road. Essays by John Ruskin*, Volume 1. <http://www.gutenberg.org/ebooks/25678>. ["The Opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art", by John Ruskin, London: Smith, Elder, and Co., 65. Cornhill, 1854. Price One Shilling].

-----, *The Crown of Wild Olive also Munera Pulveris; Pre-Raphaelitism; Aratra Pentelici; The Ethics of the Dust; Fiction, Fair and Foul; The Elements of Drawing*, Boston and New York, Colonial Press Company Publishers. http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=914270&pageno=301

-----, *Praeterita Vol. I*, London, George Allen, 1907.

-----, *The Brantwood Diary of John Ruskin, together with selected related letters and sketches of persons mentioned*, Edited and annotated by Helen Gill Viljoen, New Haven, London, Yale University Press, 1971.

-----, *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Edited by John Lewis Bradley and Ian Ousby, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1987.

-----, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners, Complete Works*, New York, Chicago, Library Edition, National Library Association, [1857].

<http://ia700303.us.archive.org/31/items/praeterita01ruskuoft/praeterita01ruskuoft.pdf>

WHISTLER, James Abbot McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, with an Introduction by Alfred Werner, New York: Dover Publications, 1967.

WILDE, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, Introduced by Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins, 1971.

-----, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde Edited by Richard Ellmann*, The University of Chicago Press, 1982.

-----, *Ensayos y diálogos*, Traducción de Julio Gómez de la Serna, Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

-----, *Miscellanies*, Jim Manis, Faculty Editor, Hazleton, Pennsylvania State University, Electronic Classics Series, 2006.

ESTUDIOS CRÍTICOS

AA.VV., *L'Herne. Huysmans*, volumen dirigido por Pierre Brunel y André Guyaux, París: Éditions de l'Herne, 1985.

-----, *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, compilación y prólogo de Nicolás Casullo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.

-----, *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Ulrich Karthaus, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.

-----, *Wilde*, Bloom's Classical Reviews, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume editor: Paul Fox, New York: Infobase Publishing, 2008.

-----, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.

-----, *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung*, Band CLXXXIII, Herausgegeben von Sibylle Bauer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

- ADORNO, Theodor W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- , *Notas sobre literatura*, Obra completa, 11, Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, 2003.
- , *Teoría estética*, Obra completa, 7, Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2011.
- ALEWYN, Richard, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1958.
- ANGELET, Christian, "Le sujet poétique et son rapport à la langue dans *Serres chaudes* de Maeterlinck", in *Voix de la Francophonie, Belgique, Canada, Maghreb*, édit, par Lídia Anoll et Marta Segarra, Publicaciones Universidad de Barcelona, 1999.
- AUSTIN, Linda "Labour, Money, and the Currency of Words in *Fors Clavigera*", *ELH*, Vol. 56, N° 1, (Spring, 1989), The Johns Hopkins University Press, pp. 209-227.
- BALDICK, Robert, y KING, Brendan, *The Life of Huysmans*, Dedalus, 2006.
- BAUER, Roger, "Das Treibhaus oder der Garten des Bösen : Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur", *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1979, Nr. 12, Mainz.
- BENELLI, Graziano, *Le figure della ripetizione nella poesia di Maurice Maeterlinck*, Ravenna, Longo, 1984.
- BENNET, Benjamin, *Hugo von Hofmannsthal, The theater of consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in German, 1976.
- BERTRAND, Jean-Pierre, DURAN, Sylvie, GRAUBY, Françoise, *Huysmans. À côté et au-delà*, Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, Leuven, Vrin, 2001.
- BLOOM, Harold (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, Gloucester: P. Smith, 1969.
- BONNET, Gilles, Seillan, Jean-Marie, *Huysmans et les genres littéraires*, Actes du Colloque organisé à l'UFR Lettres de Nice les 18, 19 et 20 octobre 2007, Rennes: La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BREYSIG, Kurt, "Treibhauskunst", *Stefan George in seiner Zeit*, Herausgegeben von Ralph-Rainer Wuthenow, vol 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980.
- BRION, Marcel, "Versuch einer Interpretation der Symbole im Märchen der 672. Nacht von Hugo von Hofmannsthal", *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, Frankfurt del Meno, Hamburg, Interpretationen 4, Herausgegeben von J. Schillemeit, 1966.
- BROCH, Hermann, *Dichten und Erkennen*, Essays, Band 1, Zürich, Rhein Verlag, 1955.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Traducción de Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- CASALS, Joseph, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- COHN, Dorrit, "Kafka and Hofmannsthal", *Modern Austrian Literature*, 30, 1, 1997, pp. 1-19.
- COLLINGWOOD, W. G., *The Life of John Ruskin*, 2 vols., London: G. Allen, 1911.
- CRAVEN, David, "Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art", *Art Journal*, Vol.37, No.2, (Winter 1977-1978), pp.139-143.
- CURTIUS, Ernst, *Ensayos críticos. Acerca de la literatura Europea*, Traducción de Eduardo Valentí, Tomo I, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1959.
- DELEVOY, Robert, *Diario del simbolismo*, Traducción de Francisco A. Pastor Llorián, Ginebra: Skira, 1979.

- DOWLING, Linda, *The vulgarization of art. The Victorians and Aesthetic Democracy*: University of Virginia Press, 1993.
- DUBATTI, Jorge, "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de *El pájaro azul*)", *La Revista del CCC* [en línea], Enero/Agosto 2009, Edición N°5/6. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/>.
- DURET, Théodore, *Histoire de J. Mc. N. Whistler et son œuvre*, H. Floury, Libraire-Éditeur, 1904.
- ELLMANN, Richard, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde. Edited by Richard Ellmann*, The University of Chicago Press, 1982.
- FALETTI, Heidi E., *Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan Georges Das Jahr der Seele*, Bern und München, Francke Verlag, 1983.
- GAMBONI, Dario, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- , *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, 1997.
- GARRIDO MIÑAMBRES, Germán, "La Nouvelle en la tradición teórica del siglo XIX", *Revista de Filología Alemana*, 2008, n°16, pp. 9-30.
- GAUNT, William, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1946.
- , *El Olimpo victoriano*, Traducción de Stella Mastrangelo Puech, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 2004.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, "La Pièce qui fait défaut. Lecture d'Onirologie de M. Maeterlinck", *Textyles* N°10, Bruxelles, 1993. <http://www.textyles.be/textyles/pdf/10/10-GonzalezSalvador.pdf>
- , "Du Massacre à L'Anneau: encore Onirologie", *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, sous la direction de Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. Éditions, Éditions Labor, 2002.
- GORCEIX, Paul, "Les vertiges de l'analogie", http://ae-lib.org.ua/texts/gorceix_les_vertiges_de_lanalogie_fr.htm
- , *Maurice Maeterlinck. L'Arpenteur de l'Invisible*, Bruxelles, Le Cri, 2005.
- , "L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862-1949)", *Revue de littérature comparée* 2001/3, N°299. http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0397
- , *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, 1975, Paris, P.U.F.
- GROPPE, Carola, *Der Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis. 1890-1933*, Colonia, Weimar, Viena, Böhlau Verlag, 1977.
- GULLENTOPS, David, "L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck" p. 100, *Études Littéraires*, Volume 30 N°3 Été 1998, pp. 93-106.
- HAMBURGER, Michael, "Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht", en *Euphorion* 55, 1961.
- , *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Traducción de Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HEWISON, Robert, *John Ruskin, The Argument of the Eye*, New Jersey: Princeton University Press, 1976.

- HILTON, Tim, *John Ruskin. The Early Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.
- , *John Ruskin. The Later Years*, New Haven, London, Yale University Press, 2000.
- HOFMANN, Werner, *Los fundamentos del arte moderno*, Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany, Barcelona, Península, 1992.
- HOVEY, Richard, "Symbolism and Maurice Maeterlinck", en *The Plays of Maurice Maeterlinck*, Chicago, Herbert S. Stone & Company, 1894.
- HURÉ, Pierre-Antoine, *Savons-nous lire Hofmannsthal? La Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck, Germanistique, 2004.
- JAUSS, Hans-Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1995.
- JENNY, Laurent, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, Traducción de Manuel Talens, Madrid, Frónesis, Cátedra, 2003.
- JANIK, Allan, y TOULMIN, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, Versión castellana de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus Ediciones,
- LANDOW, George, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, N.J., Princeton, Princeton University Press, 1971.
- LEIGHTON, Angela, *On Form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007.
- LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000.
- LIVI, François, J.-K. Huysmans. *À rebours et l'esprit décadent*, Paris, A.G. Nizet, 1972.
- LUCIE-SMITH, Edward, *El arte simbolista*, traducción de Vicente Villacampa, Barcelona, Ediciones Destino/Thames and Hudson, 1997.
- LUKACS, Georg, *Nueva historia de la literatura alemana*, Traducción de Aníbal Leal, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1971.
- , *Significación actual del realismo crítico*, Traducción María Teresa Toral, revisada por Federico Álvarez, México, Ediciones Era, 1984.
- LUKÁCS, György, *L'anima e le forme*, Traduzione di Sergio Bologna, Milano, Sugar editore, 1963.
- LUKÁCS, Georg von, *Die Seele und die Formen/Essays*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1911. <http://www.archive.org/stream/dieseeleunddiefo00lukuoft#page/n0/mode/1up>
- MACARTHUR, John, "The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics", *Assemblage*, No. 32 (Apr., 1997), pp.126-141.
- MAGRIS, Claudio, *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna*, Versión de Guillermo Fernández, Prólogo de Michael Rössner, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , *L'anello di Clarisse: grande stilo e nichilismo nella letteratura moderna*, Turin, Einaudi, 1984.
- MASSON, Jean-Yves, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2006.
- MERRILL, Linda, *A Point of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, in collaboration with The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1992.

- NEWTON, Joy, "Whistler et ses critiques", *Romantisme. Revue du Dix-neuvième Siècle*, XXIe. Année, N° 71, 1991, pp. 57-67.
- PAGLIA, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, Random House, 1990.
- PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1995.
- PARKES, Adam, "A Sense of Justice: Whistler, Ruskin, James, Impressionism", *Victorian Studies*, Vol. 42, No. 4 (Jul. 1, 1999), Indiana University Press, pp. 593-629.
- PESTALOZZI, Karl, *Sprachkepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthals*, Zürich. Atlantis Verlag, 1958.
- POOL, Phoebe, *El impresionismo*, traducción de Jesús Pardo, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- PRETTEJOHN, Elizabeth (ed.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester University Press, 1999.
- PYNE, Kathleen, "Whistler and the Politics of the Urban Picturesque", *American Art*, Vol. 8, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1994), The University of Chicago, Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, pp. 61-77.
- RAPONI, Elena, *Hofmannsthal e l'Italia: fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- RIECKMANN, Jens, *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Significanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 1997.
- RIFFATERRE, Michael, "Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck", *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- RÖLLEKE, Heinz, "Hofmannsthal", *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 6*, Herausgegeben von Kurt Ranke und Lotte Baumann Berlin, Walter de Gruyter, 2004, pp. 1165-1168
- SCHORSKE, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, Vintage Books, Random House, 1981.
- SEGAL, Naomi, *The Banal Object: Theme and Thematics in Proust, Rilke, Hofmannsthal, and Sartre*, London, Bithell Series of Dissertations, University of London, 1981.
- SPENCER, Robin, "Whistler, Swinburne and art for art's sake" en *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Elizabeth Prettejohn (ed.): Manchester University Press, 1999, pp. 59-89.
- STROHMANN, "Maurice Maeterlinck et le mouvement *Junges Wien*", *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, sous la direction de Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. Éditions, Éditions Labor, 2002.
- SYMINGTON, Micéla, "Poétique de la critique picturale symboliste", *MLN*, Vol. 114, No. 5, Comparative Literature Issue (Dec., 1999), The Johns Hopkins University Press, pp. 1110-1118.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Traducción de Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994.
- , *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 4, Herausgegeben von Henriette Beese, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1975.
- , "La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel", en *Eco*, Tomo XXVII/6, n°162, Bogotá, pp. 561-591.

VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, "Maeterlinck entre prose et poésie. De *Sous verre* à *Serres chaudes*", *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, sous la direction de Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. Éditions, Éditions Labor, 2002.

VOLKE, Werner, *Hugo von Hofmannsthal*, traduit de l'allemand par Jean-Yves Masson, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.

WEST, Shearer, "Laughter and Ruskin/Whistler trial", *Journal of Victorian Culture*, Vol. 12, N° 1, (Spring 2007), pp. 42-63.

WILKE, Tobias, "Poetiken der Idealen und der möglichen Sprache", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, So, 06. Juli 2008, 04:56, Erich Schmidt Verlag.

ZBIERSKA, Judyta, "Maurice Maeterlinck, prosateur symboliste belge", en *Echo des Études Romanes*, Tom vol.1/no 1 r. 2005, Móscicka, Université de Varsovie, Pologne, http://www.eer.cz/files/eer_I-1-05-zbierska-moscicka.pdf.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

-----, *Deutsche Erzählungen/German Stories. A bilingual anthology*, Translated and Edited by Harry Steinahuer, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1984.

-----, *Antología de la Novela Corta Alemana. De Goethe a Kafka*, Fernanda Aren, Silvina Rotemberg, y Miguel Ángel Veda eds., Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.

-----, *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*, Isabel Hernández y Dolores Sabaté, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

-----, *Das grosse deutsche Novellenbuch*, Effi Biedrzyński, München, Artemis Winckler, 1995.

-----, *Formen der Erzählung vom Beginn der Moderne bis zur Gegenwart*, Band 1: Nietzsche bis Kafka, Für die Sekundarstufe II herausgegeben von Peter Bekes, Stuttgart, Philipp Reclam, 1999.

-----, *Los procesos de Oscar Wilde*, Traducción de Ulises Petit de Murat, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

ALIATA, Fernando, y SILVESTRI, Graciela, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion Éditeur, 1977.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Folio, Gallimard, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcin, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1983.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Édition établie par Claude Pichois, Paris: Gallimard, Folio, 1992.

-----, *Las flores del mal*, Edición Bilingüe, Traducción, notas e introducción: Américo Cristóbal, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2006.

-----, *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par David Scott, maître de conférences et Barbara Wright, professeur à Trinity College, Université de Dublin, Paris, GF, Flammarion, 1987.

- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Madrid, Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Planeta-Agostini, 1994.
- , *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V-1*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- , *Walter Benjamin. Obras*, Libro I/Vol. 2, Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2008.
- , “Kitsch onírico: Glosa sobre el surrealismo”, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía, en *Punto de vista*, año XVI, n° 47, Buenos Aires, diciembre de 1993, pp. 36-37, (reeditado como “Onirokitsch: Glosa sobre el surrealismo”, en *El signo del gorrión*, n° 24, Madrid, Trotta, primavera de 2002, pp. 28-30).
- BIDON-CHANAL, Lucas, “Las metamorfosis del tiempo y la narración en el relato de ficción contemporáneo”, Tesis de Licenciatura, Director: Ricardo Ibarlucía, UBA, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Filosofía, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, “El Aleph”, en *Obras Completas*, tomo 1, Buenos Aires: Círculo de Lectores, Emecé, 1984.
- BOHRER, Karl Heinz, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, Munich, Viena, Edition Akzente, Carl Hanser Verlag, 2004.
- BOURGET, Paul, *Baudelaire y otros estudios críticos*, Traducción y edición a cargo de Sergio Sánchez. Estudio preliminar de Giuliano Campioni. Notas al texto, cronología del autor y bibliografía de Francesca Manno, Córdoba, Ediciones del Copista, Colección *Fénix*, 2008.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio, Gallimard, 1985.
- BUCKLEY, Matthew, “*Tragedy Walks the Streets*”. *The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- CACCIARI, Massimo, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria, e IBARLUCÍA, Ricardo, *Vampiria*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, [2002, 2005] 2007.
- COMETTI, Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, 2002.
- DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre; suivi de L'expédition nocturne [autour de ma chambre] et de Le lépreux de la cité d'Aoste*, Paris, Calmann Lévy, 1877.
- DEMOUGIN, Jacques (ed.), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Paris, Larousse, 1987.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.
- ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1997.
- ELLIS, John M., *Narration in the German Novelle: Theory and Interpretation*, London, Cambridge University Press, 1974.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Préface de Claudine Gothot-Mersch, Folio, Gallimard, Paris, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Madrid, Buenos Aires, Bogotá, Siglo Veintiuno Editores.

- FREUND, Gisèle Freund, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Traducción del francés de María Luisa Navarro de Luzuriaga, Buenos Aires, Biblioteca Sociológica, Editorial Losada, 1946.
- FURET, François, *Terminer la Révolution. De Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Paris, Histoire de France, Hachette, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1992.
- , *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Traducción de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del Arte*, 15ª edición revisada y ampliada, versión española de Rafael Santos Torroella, revisión de Javier Setó a partir de la nueva edición, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Romans, Manette Salomon*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, Nouvelle Édition, 1902.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Traducción de Francisco Payarols, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris, 2004.
- HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, vol. 1, Wien, Blaumüller, 1869.
- HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, Texte établi et traduit par Paul Mazon, Douzième tirage, Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f1.image.swfv>.
- IBARLUCIA, Ricardo, "Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive", en *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo-Paraty-Petrópolis 2003*, vol. 1, editado por Willi Bolle y Helmut Galle, San Pablo, Edusp, 2005, pp. 279-290.
- , *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayo de lingüística general*, Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Editorial Destino, 1984.
- KERMODE, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz, Buenos Aires, Gedisa, 1983.
- KOHLMAIER, Georg, y SARTORY, Barna von, *Das Glashaus: ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel-Verlag, 1988.
- KUNZ, Joseph, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1970.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe., y NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LOCKEMANN, Fritz, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, München, Max Hueber, 1957.
- MARIN, Louis, *On Representation*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001.
- MARINAS, José-Miguel, *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2001.
- MARX, Karl, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, en *Marx. Engels. Werke 8*, Berlin, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Dietz Verlag, 1969.

- MATZ, Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- MILLER TURNER, Frank, *Contesting cultural authority: essays in Victorian intellectual life*, Cambridge University Press, 1993.
- MODERN, Rodolfo, *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX, y XX*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1986.
- MUSIL, Robert, *Diarios, 1899-1941/42*, 2 volúmenes, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, traducción de Elisa Renau Piqueras revisada por Jacobo Muñoz Veiga, 1994.
- NACHTERGAELE, Vic, "D'une littérature deux autres", *Revue de littérature comparée*, Klincksieck, 2001/3-N°299.
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0363
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- PATER, Walter, *The Renaissance*, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1986.
- PAULIN, Roger, *The Brief Compass: The Nineteenth-Century German Novelle*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- PESTALOZZI, Johann Heinrich, *Johann Heinrich Pestalozzi. 1803-1804*, vol. 16 de *Pestalozzi Werke*, Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter, edición a cargo de Walter Feilchenfeld-Fales y Herbert Schönebaum, 1935.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos 1*, Prólogo y traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires-Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze: Sansoni, 1966.
- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Tome 1, Le Grand Livre du Mois, 1992.
- REMAK, Henry H. H., *Structural elements of the german novella from Goethe to Thomas Mann*, New York, Peter Lang, 1996.
- REQUADT, Paul, "Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals", *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung*, Band CLXXXIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, pp. 40-76.
- REYBROUCK, David Van, *Le Fléau*, récit traduit du néerlandais (Belgique) par Pierre-Marie Finkelstein, Paris, Actes Sud, 2008.
- RIEDEL, Wolfgang, *Homo natura: literarische Anthropologie um 1900*, Berlin, New York, de Gruyter, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.
- SCHATZKY, Brigitte E., "Otto Ludwig's Conception of Environment in Drama", *The Modern Language Review*, Vol. 50, n°3, jul. 1955, pp. 298-306.
- SEMPER, Gottfried, *Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics*, with an introduction by Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, 2004.
- , *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Traduit de l'allemand par Jacques Soulillou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Introduction et notes: Jacques Soulillou, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007.

- SILZ, Walter, *Studies in the German Novelle of Poetic realism*, Chapel Hill, University of North Carolina Studies in the Germanic languages and Literatures, No. 11, 1954.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Publié sous la direction de Anne Souriau, Presses universitaires de France, Quadrige, "Grands dictionnaires", Paris, 2010.
- STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Traducción de Edgardo Russo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.
- SUE, Eugène, *Los misterios de París*, Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1974.
- SWALES, Martin, *The German Novelle*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- SWINBURNE, Charles Algernon, "Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal", *The Spectator*, N°1784, September 6, 1862, pp.998-1000.
http://www.unidue.de/lyriktheorie/scans/1862_swinburne.pdf
- TACK, Lieven, "Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899)", *Revue de littérature comparée*, Klincksieck 2001/3, N°299.
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_299&ID_ARTICLE=RLC_299_0379
- TATARKIEWICZ, Władisław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*, Presentación de Bohdan Dziemidok, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Editorial Tecnos, 1987.
- THIEBERGER, Richard, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Thèse pour le Doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1967.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Points, Éditions du Seuil, 1970.
- VERHAEREN, Émile, "Un peintre symboliste", *L'Art moderne*, 24 avril 1887.
<http://users.skynet.be/litterature/symbolisme/verhaeren.htm>.
- VERLAINE, Paul, "Lettre au Décadent", *Le Décadent*, N°2, 3^e Année, (2^e Série), 1-15 Janvier 1888.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Contes cruels*, Paris, Folio, Gallimard, 1983.
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna*, vol. III, *Los años de transición*, Madrid, Gredos, 1972.
- WIESE, Benno von, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1957.
- WILLIAMS, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Compilación e introducción de Tony Pinkney, Buenos Aires: Manantial, Traducción de Horacio Pons, 1997.
- WORDSWORTH, William, *The Prelude. 1799, 1805, 1850. Authoritative texts, Context and reception, Recent Critical Essays*, Edited by Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, Stephen Gill, Nueva York, Londres: W. W. Norton & Company, 1979.
 -----, *El Preludio en catorce libros, 1850*, Traducción de Bel Atreides, Barcelona, DVD ediciones, 2003.
- ZOLA, Émile, *L'Oeuvre*, en *Les Rougon-Macquart*, vol. 4, Édition de Colette Becker, Paris: Robert Laffont, *Bouquins*, 1992.
 -----, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, Deuxième édition.
ftp://ftp.bnf.fr/021/N0215334_PDF_1_-IDM.pdf

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Aerius: ae-lib.org.ua

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
“Prof. Augusto Raúl Cortazar”

Biblioteca de la Alliance Française de Buenos Aires

Biblioteca del Goethe-Institut de Buenos Aires

Biblioteca del Departamento de Filología Alemana, Universidad Complutense de Madrid

Bibliothèque Malesherbes, Université Paris-Sorbonne

Bibliothèque Royale de Belgique

Biblioteca “Tomás Navarro Tomás”, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC

Cabinet Maeterlinck, Gante

Cairn.info: www.cairn.info/

Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires

Érudit: <http://www.erudit.org/>

Gallica, Bibliothèque Numérique, Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/>

Green Library, Stanford University

Internet Archive: <http://archive.org/>

JSTOR: <http://www.jstor.org/>

La Victorian Web: <http://www.victorianweb.org/espanol/>

Persée: Portail de Revues en Sciences humaines et sociales:
<http://www.persee.fr/web/guest/home>

Philologische Bibliothek, Freie Universität Berlin

Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/>

Projekt Lyriktheorie, Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Geisteswissenschaften /
Germanistik: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/>

Staatsbibliothek zu Berlin

The Correspondence of James McNeill Whistler, University of Glasgow:
<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/>

Zeno.org : <http://www.zeno.org/>

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin