

Viajes hacia la literatura satánica en un cambio de siglo

José Mariano Leyva

Satán se muda de casa

En el siglo XIX el diablo dejó de ser pertenencia exclusiva. Sus características y efectos se convirtieron en feudo público. Los vicios que provocaba el Maligno dejaron de ser dictaminados sólo por la Iglesia. Con la secularización, la literatura se volvió un refugio conveniente para el demonio. Pero su estancia en esa expresión cultural lo transformó. La imagen del diablo se despojó de sus vestimentas morales y adquirió novedosas ropas críticas. El diablo se emparentó con la invectiva. Señaló los errores de las incipientes sociedades modernas. Muchos de sus acólitos y profetas fueron literatos. La dupla engendró no a un anticristo, sino la imagen del intelectual moderno. Aquél que, en buena medida, pobló el siglo XX.

Max Milner señala cuatro moradas literarias para el demonio en el siglo XIX:

El simple motivo, a menudo asociado con la moda; el emblema que encarna una tendencia, una idea o un vicio; el mito, 'aventura colectiva del pensamiento, que obedece a un dinamismo propio y se rige por su propia ley', característico de la condición humana; y por último el símbolo, marcado

por una intervención aún más personal del autor...¹

Sin embargo, cada uno de esos grados dedicados al demonio, a finales del XIX convergieron en una coincidencia: la crítica. La moda, las ideas y los vicios demoníacos vieron sus expresiones pragmáticas en el refinado fatalismo dandista, en el gusto por paradojas oscuras que otorgaban a las vírgenes una peste a azufre, y ensamblaban a ángeles con demonios en una ideología que mezclaba el prístino neoclasicismo de la prosa con el oscuro y a veces violento cuestionamiento del fondo literario en cada uno de los textos diabólicos.

Para finales de aquel siglo, la imagen del demonio tenía tantas casas como escritores oscuros había. Un apetito en la ficción por las misas negras, el crimen, los asesinos y los manicomios utilizaba al diablo como imagen recurrente. Ya no para aleccionar, sino para evidenciar sociedades que se descosían del humanismo. Antonio de Hoyos y Vinent, escritor madrileño desprendido de la aristocracia, elaboró un pasaje que combinaba locura, lujuria y adoración al Maligno como fórmula para destrozar la hipocresía

¹ Citado por Robert Muchembled en *Historia del diablo*, México, FCE, 2002, p. 219.

de la nobleza.² El efecto fue suficiente para que Emilia Pardo Bazán, en una introducción a otro libro de Hoyos y Vinent, declarara: “Tengo para mí que no se producen en aquella [buena sociedad] tantos fenómenos peculiares de perversión moral.”³ Tomando en cuenta que las atrocidades imaginadas por Hoyos y Vinent eran sólo metáforas, preocupa el “tantos” de Pardo Bazán.

El diablo se iba adecuando al Renacimiento, ahora aparecía en las profecías individualistas que ponían en tela de juicio el entorno como lo señala Robert Muchembled. El demonio se “interioriza”, pero a la vez se renueva y diversifica. El vacío, los problemas sociales, las deformaciones violentas de la modernidad, aparecen como distintas traducciones del mismo ser maligno.

No era un perfeccionamiento inédito. Cien años antes, en los ochenta del siglo XVIII, el idealismo en Alemania había hecho lo mismo con el amor. El romanticismo mezclado con la exaltación de la razón. Friederich Schiller dotaba al amor y a la fuerza de voluntad de bondades casi médicas, y a partir de ambas estableció una corriente filosófica racional. El sentimentalismo no estaba peleado con la cognición.⁴ La libertad ejercida con fuerza de voluntad, batida por el amor, otorgaba una libertad necesaria para la creación y el ejercicio de la crítica. Pero el sentido de libertad fue un concepto bastante cuestionado. Qué era exactamente la libertad. La escuela empirista, tutelada bajo el cobijo de las ideas de Hobbes y Locke, aquella de la que Schiller se agenció varias disposiciones para su propia teoría, rumió una idea interesante: “solamente somos libres allí donde erramos”. A finales del XVIII la discusión no se agotó, pero en el siglo XIX la frase cobró contundencia. Las cadenas de errores humanos construían civilizaciones contradictorias. El progreso no podía eximirse del error. Entonces, nutridos segmentos

de escritores que vivieron su juventud en las dos últimas décadas del XIX, crearon una literatura que exaltaba el error humano y lo barnizaba con tintes diabólicos. Era la mayor expresión de la libertad. La aparición del demonio en esa literatura era sinónimo de libertad de expresión, de diatriba. La naturaleza humana cuestionada.

Mientras muchos teólogos consideraban que con la razón, la ciencia y la tecnología se aniquilaba a “ángeles y demonios”,⁵ numerosos literatos se dedicaron a la transmutación del demonio. Lo plasmaron de una manera emancipada en sus textos y le prolongaron la vida en las sociedades modernas. Las imágenes diabólicas, nos dice Muchembled, se integraron cada vez más a los mensajes de libertad y de placer. El resultado: el debilitamiento del demonio como ente metafísico y de la Iglesia como institución protectora. Ahora el mal estaba en todos lados donde el placer fuera guía y la libertad fuera considerada una virtud.

Sin embargo, mientras las sociedades hedonistas y sarcásticas del siglo XX hicieron de Satán un objeto de burla, los escritores decadentes y oscuros lo emplearon para criticar justamente a las sociedades hedonistas y sarcásticas.

Los personajes del mal como el demonio, los vampiros y las brujas se encontraban presentes en las creaciones culturales desde tiempo atrás. Sin embargo, la exégesis de su presencia ha cambiado junto con las colectividades procreadoras. Carlo Ginzburg habla de los personajes del mal recurrentes en los siglos XV y XVI. La cultura otomana en la Europa Central y los árabes en la occidental cobijaban todo tipo de entes malignos. Los leprosos envenenaban aguas de las fuentes, vertían bebedizos hipnóticos con los que trataban de convertir a los cristianos a un satanismo que irremediamente era orquestado por un turco. Las temibles brujas, que explotaban su sexualidad en aquelarres, eran toscas

² Antonio de Hoyos y Vinent, *El caso clínico*, Madrid, Biblioteca Hispania CID, 1916.

³ Antonio de Hoyos y Vinent, *Cuestión de ambiente*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno, 1903, p. 15.

⁴ Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006.

⁵ Rudolf Bultmann (1884-1976), teólogo protestante alemán que prolongó esa idea, pero a la par estuvo presente en la última etapa de la búsqueda del Jesús histórico, una investigación que tiene su origen en 1774.

interpretaciones de imágenes griegas o romanas de mujeres dedicadas a la fertilidad. En ambos casos el diablo fomentaba los sucesos sombríos. De esas elucidaciones se obtuvieron también las hadas benignas, pero aún bizarras. La Iglesia las relegó a una oscuridad perniciosa por su lejanía cultural y su antagonismo con los parámetros cristianos.

Un poco más adelante, en la era del racionalismo y las luces, las figuras cotidianas como leprosos mágicos o brujas que escapaban por las noches fueron mitigadas, al menos en aquellos países donde la Ilustración se volvía práctica. Bastaba aplicar criterios razonados para desarmar los maléficos sortilegios. La lepra era sólo una terrible enfermedad contagiosa, la histeria y las enfermedades mentales comenzaron a considerarse como padecimientos fisiológicos más que esotéricos. El mal entonces cobró formas más abstractas, menos tangibles. El diablo no se aparecía, no se personificaba, pero existía en el firmamento.

El teatro de la Revolución francesa "...también gustaba de las piezas con diablos. La veta se remonta quizá a la familiaridad con Belcebú, característica de la cultura popular, y a los numerosos cuentos y leyendas que hasta el siglo XX lo describían como un imbécil fácilmente burlado por los hombres".⁶

Los vampiros de la misma época no son tan dóciles. La figura remitía a un personaje bastante menos conocido que el diablo. Procedentes de terrenos poco sonados, cercanos a la barbarie, habitados por violentos gitanos, los vampiros se convertían en los nuevos leprosos de la época. La figura diabólica formaba desde hacía tiempo parte del imaginario. La gente estaba *acostumbrada* a él. La mofa era parte de una aprehensión cultural que ahora se mostraba sardónica. Los vampiros eran inéditos. Compartían características con sitios ignotos y, como puntualiza Elías Canetti, nada es más atemorizador que lo desconocido. El día de hoy los vampiros forman parte de nuestra cultura general. Ya han sido víctimas de la burla gracias a la naturalidad.

⁶ Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 223.

También nos hemos acostumbrado a ellos, pero hasta hace 200 años se erguían como figuras enigmáticas.

Sin embargo, en el siglo XIX tanto el diablo como los vampiros volvieron a ser temidos. El primero renovado, los segundos novedosos. Ambos aterradorantes. Desde la óptica de los escritores decadentes y oscuros, el mundo moderno era la mayor prueba de la victoria de la barbarie. No era necesario ir a Rumania o Polonia para sentir al demonio o a sus discípulos. Ellos habían llegado a las tierras "civilizadas".

Bram Stoker: el romanticismo combatiente

Si mezclamos dosis de romanticismo con razones diabólicas, el resultado más probable será William Blake. En sus pinturas, Satanás aparece estilizado, exquisito, refinado. Con los potentes trazos en pastel de Blake, recordamos que el diablo cayó en desgracia, pero que antes también fue un ángel. En *Satan Exulting over Eve* (1795), aparece el Maligno con escudo y lanza volando sobre el cuerpo de una Eva subyugada por la serpiente. Pero Satán no se muestra victorioso, se encuentra circunspecto. No está convencido de su triunfo. El mal extendiéndose era su designio, pero no hay peor maldición que las plegarias atendidas. Satán dudando del mal. El mal en la naturaleza de los hombres, creando civilizaciones. El mal convirtiéndose en efectiva pesadilla. La paradoja literaria germinó. Para este proceso fue necesaria una desacralización no del satanismo, sino de los códigos cristianos. Los versos de Blake confunden el cielo y el infierno con todo propósito: la vida terrena se vuelve una *mélange* de ambos sitios. El fatalismo se desprende del mundo antiguo pero no lo olvida: lo reinterpreta. En *Las bodas del cielo y el infierno*, Blake regresa al error como forma de libertad. No es extraordinario: Blake y Schiller nacen con dos años de diferencia (1757 y 1759, respectivamente), y cuando el primero muere, Schiller llega a su entierro definitivo en Weimar. Pero mientras el alemán se ofrece al amor, el inglés la emprende con

el caos. Un fragmento de *Las bodas*: “Sin contrarios no hay progresión. Atracción y repulsión; Razón y Energía; Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios sale lo que el religioso llama el Bien y el Mal. El Bien es un ente pasivo que obedece a la razón. El Mal en el brote activo de la energía”.⁷

Un oscuro romanticismo observando la incipiente modernidad. Pero el romanticismo en el siglo XIX también se hizo de otras figuras. La oscuridad, la nostalgia y el amor coinciden en Vlad Țepeș, el entusiasta de la muerte por empalamiento, un niño que fue vendido a los turcos y con quienes aprendió el refinamiento de torturas inimaginables. Un guerrero de la reconquista cristiana que al final aborreció a Dios. El hijo de Dracul: Drácula.

La efigie original de los vampiros nos lanza a las culturas eslavas y a los grupos étnicos del bajo Danubio. El vampiro se imaginaba como un “cuerpo astral” que abandonaba el sepulcro en las noches para alimentarse de la sangre de los hombres mientras dormían. Aniquilar a un vampiro no era tarea sencilla: se debía quemarlo, cortarle la cabeza, arrancarle el corazón o, curiosamente, empalarlo, emulando la tortura preferida del vampiro más famoso en la historia. Las leyendas de vampiros aparecen en los siglos XVII y XVIII junto con la proliferación de las epidemias en el centro y este de Europa.⁸ Una mancuerna cercana a la sobrevenida con los leprosos. Enfermedades generalizadas, búsqueda de culpables, inexactitud en la incipiente ciencia, chivos expiatorios. A la par, el descubrimiento de manías sexuales dio rienda suelta al imaginario macabro. La necrofagia, el necrosadismo y la necrofilia eran, según aquellas elucidaciones, actos de seres malignos que de alguna forma tenían conexión con el demonio. La inocencia y carencia de indagación científica en las mentes humanas (propiciadas por una penumbra religiosa) no soportaba reconocer que el ser humano era capaz

de esas atrocidades. Era más fácil adjudicar dichos actos al mal absoluto. Eso daba cierta seguridad: bastaba con asistir a la iglesia para sortear los malos eventos. El mal no estaba entre nosotros, tenía un origen fijo, inamovible.

Pero la despedida del siglo XIX detonó fábulas. Exactamente en el año de 1886 ya no quedó espacio para transferir las manías perniciosas a los vampiros o a los leprosos. Ese año, Richard Von Krafft-Ebing (1849-1902) publicó un extenso y perturbador estudio: *Psychopathia sexualis*, volumen que se convirtió en la primera mirada desgarradora de la sexualidad, sus variantes y desproporciones. La monografía influyó en la sicología del sexo, incluso más que las teorías de Freud. Mostraba un repertorio de perversiones que además contenía imágenes ilustrativas. Parafilias sádicas y masoquistas, estudios de la gerontofilia, la paidofilia, el fetichismo. Todas provocadas por el ser humano. La retorcida naturaleza siendo expugnada, analizada científicamente. La sexualidad desprovista de sentimientos “puros” y examinada desde el punto de vista meramente clínico. La responsabilidad ahora recaía sólo en los hombres. La culpa ya no la tenían los entes malignos.

El puntilloso análisis iba de acuerdo con el contexto. La razón y la tecnología eran el nuevo amuleto contra lo desconocido. Los corifeos positivistas demandarían pruebas y metodologías contra lo intangible, pruebas químicas para la metafísica, lógica matemática para la comprobación del mal. Aunque la tarea involucrara aceptar la parte oscura del hombre. Aún así, varios pasajes de aquel libro fueron prohibidos, pero bastarían muy poco años para que la ciencia se ubicara en el centro mismo del horror sin censura. La ciencia otorgándonos los sobresaltos y elevando un espejo en el que aparecía un ser humano más terrible que cualquier mito. Entonces, los mitos se rebelaron. A esas alturas, pensar en seres malignos como Drácula se volvía un aliento enclavado en la ficción que resultaba incluso refrescante.

Con las historias de Drácula también se señalaban las virtudes del ser humano. Bram Stoker se encargó de ello. Los hombres de ciencia como el Dr. Van Helsing eran, a diferencia de los cien-

⁷ William Blake, *Poesía completa*, México, Gráficas Sigma, 1981, p. 413.

⁸ Marisol Palés, *Diccionario de ciencias ocultas*, México, Espasa, 2001, p. 1232.

tíficos positivistas, más humanos, o al menos más románticos. El amor también reaparecía en los personajes del norteamericano Quincey Morris, el director de un manicomio, John Seward, y Arthur Holmwood luchando por el honor mancillado de una doncella agraviada por Drácula. Y por supuesto en Jonathan Harker, eterno protector de su amada Mina, víctima del mismo vampiro. El amor, como Schiller lo soñaba, regresó en la ficción y quitó el tono de burda materia a esa humanidad expuesta en el mundo de la *Psychopathia sexualis*.

Así como la terrible ciencia estaba presente en aquel compendio de verdades, las mentiras románticas se volvieron otra propuesta que también interpretaba al mundo. No resulta sorprendente que el libro de Abraham Bram Stoker fuera aclamado por toda Europa desde el año que salió: 1897. A su autor, de origen irlandés, le había llevado siete años escribirlo, pero el esfuerzo valió la pena: con *Drácula* lograba la comunión entre romanticismo y modernidad.

Al elaborar a su personaje maligno, Stoker realiza un encantador trabajo de abstracción: ignora lo que la ciencia le refiere, y retoma las leyendas de los siglos anteriores. El romanticismo de Marie Shelley la había lanzado en 1818 a diseñar un personaje creado a partir de la ciencia ignorante del humanismo. El resultado fue una aberración casi humana y execrable. El doctor Frankenstein dando luz a un monstruo. Con la ciencia creando un humano imperfecto, Shelley concretaba una crítica dirigida justamente a la ciencia. Stoker utiliza el mismo romanticismo 79 años después para sugerir un futuro alterno, más sensible, menos expugnador. Un sitio donde la ciencia no sea tan cruel.

El proceso no es simple. Primero es necesario revalorizar las leyendas y mitos, viéndolas desde una perspectiva comprensiva. Entonces Drácula aparece como portavoz de un pasado que, a ojos de aquella ciencia decimonónica, resultaba repulsivo, risible, salvaje, pero que incluía buenas dosis de comprensión histórica:

Nosotros, los szeklers, tenemos derecho a sentirnos orgullosos, ya que por nuestras

venas circula la sangre de muchos pueblos valientes y bravos que se batieron como leones para conseguir la supremacía. En este país donde se hallaban conjuntamente diferentes razas europeas, los guerreros venidos de Islandia aportaron el espíritu belicoso insuflado en ellos por Thor y Odín, y desplegaron tal furia sobre los territorios de Europa, y también de Asia y África, que los pueblos nativos creyeron que eran invadidos por lobos. Al llegar aquí, esos terribles guerreros encontraron a los hunos, que por doquier habían llevado el acero y las llamas; de modo que sus víctimas afirmaban que, por las venas de sus verdugos, corría la sangre de las viejas hechiceras que, expulsadas de Escitia, se aparearon con el diablo en el desierto. ¡Imbéciles! ¿Qué demonio, qué bruja hubiese podido ser jamás tan poderoso como Atila, cuya sangre corre por nuestras venas?⁹

La historia sobreponiéndose a la lóbrega bruma del miedo. Una opción alterna para entender ese pasado sin caer en el oscurantismo cristiano, pero tampoco en el desdén científico. Una visión elaborada desde la literatura que coincide y sería ampliada por la visión histórica de Carlo Ginzburg, elaborada 92 años después. La ficción haciendo el trabajo de la historia, cuando ésta aún no se interesaba por temas “insubstanciales”, cuando todavía perseguía las huellas de la ciencia “dura”. Ginzburg coincide con la derivación de los mitos en leyendas populares, incluso con los mismos protagonistas y culturas:

Del siglo XI en adelante, una serie de textos literarios en latín y en lengua vulgar, procedentes de gran parte del continente europeo —Francia, España, Italia, Alemania, Inglaterra, Alemania, Escandinavia—, hablan de las apariciones del ‘ejército furioso’ (*Wütischen Heer; Mesnie furieuse, Mesnie Hellequin, exercitus antiquus*) [...].

⁹ Bram Stoker, *Drácula*, Madrid, Comunicación y publicaciones, 2005, pp. 67-68.

En ello se reconoce a la compañía de los difuntos, y quizás, más exactamente, a la compañía de los muertos antes de tiempo: soldados muertos en batalla, niños sin bautizar. En su guiamiento se alternan personajes míticos (Herlechinus, Wotan, Odín, Arturo, etc.¹⁰

Drácula, el delegado del pasado remoto, afina su perspicacia y comprensión. Se vuelve analista de su herencia y la desmitifica, la desprovee de su carga folclórica. Casi entiende que su maldición y soberbia se debe al pasado mítico con Odín dirigiendo al “ejército salvaje”. Pero la misma comprensión empapa al Dr. Van Helsing, cazador del hijo de Dracula y estafeta de la flamante ciencia. Van Helsing es un hombre que se encomienda al cristianismo a cada sobresalto. Su grito de guerra es cercano a esto: “Gracias a Dios por esa misericordia, aunque la comprobación ha sido aterradora.”¹¹ No es un comportamiento extravagante para un científico. La ficción de Stoker tenía raigones en conductas reales. Alessandro Volta, creador de la pila eléctrica, se declaraba ferviente cristiano, Hans Christian Oersted, quien descubrió el magnetismo eléctrico, confesaba su fe luterana.¹² Sin embargo, ambos eran científicos de principios de siglo XIX. Un lapso que aún no se veía sumergido en el embate positivista. Tiempo después fue ineludible cobijarse en la ficción para admirar a científicos humanistas, abiertos a los fenómenos menos doctos. La conformación del científico moderno tiene su origen en edictos positivistas, lo que logró una obsesión por la seriedad metodológica y a la par, un desdén por lo que no fuera científicamente comprobable. Esto último era un ingrediente que terminó relegado en novelas como la escrita por Bram Stoker.

Así Abraham Van Helsing no repudia ni el hipnotismo ni el espiritismo. Toma con seriedad a los hombres lobo, a las huestes al servicio de

¹⁰ Carlo Ginzburg, *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*, Madrid, Península, 2006, p. 214.

¹¹ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 530.

¹² S. J. Antonin Eymieu, *Los creyentes y los progresos de la ciencia durante el siglo XIX*, México, Jus, 1949, p. 104.

los vampiros, a los no-muertos. Los dota de una explicación científica. El romanticismo, la religión y la ciencia confluyen en las exclamaciones del personaje: “Pero también nosotros somos fuertes y estamos todos resueltos a exterminarle [a Drácula]. ¡Arriba el corazón Jonathan y Mina! La lucha sólo ha empezado y la victoria será nuestra. Dios siempre vela por sus criaturas. Esperen valerosamente nuestro regreso.”¹³

Las características del personaje buscan la empatía con el lector, pero ésta se logra a partir de la elaboración de un mundo donde la ciencia no expone y disecciona todo. Los sentimientos no son embalsamados. El romanticismo es encantador y el humanismo se sobrepone. El personaje diabólico de Drácula hace comunión con la ciencia en la ficción y nos da una referencia del futuro ideal según Stoker. El romanticismo vuelto ciencia nos lleva de nuevo a Schiller, quien elaboró la propuesta en el terreno de la filosofía y no de la ficción, cuando el positivismo aún no era el norte rector. Los personajes oscuros vistos desde el mismo tono romántico nos regresan a William Blake y sus imágenes en pastel. Todo concurriendo en un solo punto: la negativa en la aceptación del futuro científico cargado de soberbia.

Los verdaderos seres oscuros

El romanticismo de Bram Stoker logró un personaje diabólico que, sin embargo, no era amenazante. La censura lo aceptó como sabiendo que la diatriba perpetrada sólo sería asequible para unos cuantos. El resto leería su obra como un divertimento henchido de ensoñaciones misteriosas.

El siglo XX se encargó de recrear la imagen del vampiro tantas veces que terminó perdiendo todo nimbo sombrío. Ya en 1915, menos de veinte años después del nacimiento del libro de Stoker, Louis Feuillade sacó en Francia un serial de diez episodios para Gamount con tema y título único: *Los vampiros*. En 1922, al no poder

¹³ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 461.

negociar los derechos de autor de la novela con los herederos de Bram Stoker, F.W. Murnau lleva al cine *Nosferatu* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*), creando así un nuevo mito alternativo al ya conocido. El cine se encargó varias veces de otorgarnos hermanos de dráculas que no correspondían ni al origen mítico, ni al escenario recóndito. Ni ciencia, ni metafísica. Drácula acompañó a Satanás en su asepsia.

Pero en la misma época del Drácula romántico, otras críticas se cocían en terrenos menos deslumbrantes. El golpe no podía provenir del sitio más inaudito. De un funcionario en el Ministerio del Interior de Francia, que nunca faltó a su trabajo durante 30 años, hasta su jubilación. Una vida así de rutinaria puede arruinar toda sensiblería, pero no la perversidad. Y malicia es lo que existe en los libros de Joris-Karl Huysmans.

Al igual que Bram Stoker, Huysmans escudriñó en la Edad Media para traer un personaje siniestro, empataado con el demonio. Sin embargo, el autor francés no se guarece en el romanticismo, se infecta de modernidad. Se embute de un orbe cotidiano donde existen “esa oleada de horribles patanes que sienten la necesidad de reír fuerte y de hablar dando voces en los restaurantes y en los cafés, que empujan a uno en la acera de la calle sin pedir perdón...”¹⁴

La historia de *Allá lejos*, publicada en 1891, es la del escritor Durtal, quien se encuentra con el mundo poco radiante que el final del siglo XIX le presenta. Su amigo Des Hermies insiste en señalarle que no ha aprovechado las triquiñuelas del modernismo como el adulterio, el amor, o la ambición, para convertirlos en tema de escritura. De manera casi abrupta, Durtal contesta que lo que le reprocha al naturalismo es “haber encarnado el materialismo en la literatura, por haber glorificado la democracia del arte.”¹⁵

Es necesaria una pausa. Volver sinónimos la modernidad decimonónica y el naturalismo no

es gratuito. El realismo, y después el naturalismo, intentaba acercar la literatura a la ciencia. Lograr descripciones clínicas y objetivas regodeándose en el detalle. El final de la novela *Naná*, de Émile Zola, es uno de los mejores ejemplos. El cuerpo de la prostituta va pudriéndose y su autor no nos ahorra los detalles. La mano deteniendo firme la pluma como escalpelo para abrir la dermis de la narración. Los naturalistas ansiaban el análisis racionalista y el cientificismo determinista de la época. “Zola intentaba aplicar a la novela ‘experimental’ naturalista las teorías del método de experimentación que el biólogo Claude Bernard había expuesto en su libro *Introducción a la medicina experimental* (1865).”¹⁶

La *Psychopathia sexualis* anegando la literatura. Y todo esto lo sabía bien Huysmans: su primer libro fue escrito bajo la mirada de Émile Zola y sus estrictos límites naturalistas. *Marta: historia de una joven* se editó en septiembre de 1876, sin embargo tuvo que esperar un mes para salir a librerías. La censura la consideró una novela pornográfica.¹⁷ La historia es la de una actriz que deviene en prostituta. Fábula cercana justamente a la *Naná* del maestro de Huysmans.

Pero en el naturalismo no cabía la metafísica, ni los personajes infaustos. Tampoco fabricaba una crítica a contracorriente, más bien iba de acuerdo con la tendencia imperante. Como una moda. La ciencia en boga. Sin embargo, el naturalismo le fue muy útil a Huysmans. La descarnada visión le afinó los sentidos. La precisión clínica le permitió abordar temas sórdidos sin que le temblara la mano. El ser diabólico que investiga su personaje Durtal en *Allá lejos*, florece con todas sus perversiones. El mal cobra dimensiones científicas. Las atrocidades cometidas aparecen con exactitud taxidérmica. Sin embargo, la novela jamás termina ahí. La grosera materia no es el fin último.

¹⁴ Juan Herrero, “Introducción”, en *A contrapelo*, op. cit., p. 12.

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 147.

¹⁵ Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos (Là-bas)*, Madrid, Prometeo Sociedad Editorial, 1919, p. 45.

¹⁷ Joris-Karl Huysmans, “Introducción”, en *Marthe. Histoire d'une fille*, París, George Crès et Cie, 1914, p. VII.

Huysmans, como si se tratara de un heredero lejano del romanticismo, era esencialmente idealista. En cada uno de sus libros existe la neurótica búsqueda por una solución. El entorno lo agobiaba. La modernidad no le dejaba salida. De pronto el infierno con sus demonios se había trasladado a París, al centro del universo.

Después de *Marta*, abandonó el naturalismo hastiado de su ramplonería, de la literatura emponzoñada de contemporaneidad. Zola nunca se lo perdonó. En 1884, aún asistiendo sin falta a su trabajo de burócrata, terminó *A contrapelo*, su novela más conocida. El simbolismo y el decadentismo fundan una comunión en esas páginas. Con muy poca acción, la historia transcurre en los nocivos parajes psicológicos de Des Esseintes, el personaje principal que jamás sale de su casa. Hastiado de su mundo, busca la salida en la exquisitez. Un capítulo lo dedica por completo al arte: explota la apreciación en busca de consuelo. No es suficiente. Ni siquiera las visiones gráficas inculpadas de simbolismo de Gustave Moreau, tampoco las pesadillas lóbregas de Goya. Otro capítulo explora con neurosis los olores. No son suficientes. Todo perfume culmina en hedor putrefacto. En otro más, busca refugio en la botánica: Des Esseintes adquire las plantas más exóticas. Todas mueren. No son suficientes. La literatura también es requerida como bálsamo para el alma. Todo inútil. La modernidad y una crueldad humana henchida de pragmatismo aniquilan todo. Ese es el nuevo averno. Y éste sí es real. París es un Tártaro por cuyas calles avanzan entelequias sin alma dedicadas a los propósitos más egoístas. Dráculas que chuparían la sangre sin dudar con tal de elevar su reputación. El demonio ha triunfado, pero incluso él se arrepiente como en el cuadro de Blake.

Ante el ataque de los naturalistas lanzado en *A contrapelo*, Huysmans declaró que la novela seguía privilegiando las estructuras de su corriente, pero ahora las aplicaba a la psicología. No era verdad. La búsqueda moral de Des Esseintes era la búsqueda de Huysmans, y el naturalismo no podía darle las armas necesarias. Huysmans narra la reyerta con su maestro:

Zola no respondía a los argumentos con los que yo intentaba convencerle, y reiteraba continuamente esta afirmación: ‘No admito que se cambie de fórmula y de parecer; no admito que se queme lo que uno ha adorado’.

¡Pero qué! ¿Acaso no ha interpretado, él también, el papel de buen Sicambrio? En efecto, si no ha variado en su modo de composición y de escritura, al menos ha cambiado en su forma de concebir la humanidad y de explicar la vida. Después del negro pesimismo de sus primeros libros, ¿no hemos visto, bajo el color del socialismo, el optimismo beatífico de los últimos?¹⁸

A contrapelo se compone de largos segmentos ensayísticos. No es la ficción de Stoker que divierte. Es una prosa cansada, desencantada que analiza la realidad para evitar la melancolía y llegar a algún tipo de éxtasis. La misma metodología positivista pero con propósito invertido. Sin embargo, en su indagación hacia el arrobaamiento, Huysmans apenas llevaba la mitad del camino recorrido.

En 1919, el editor español Vicente Blasco Ibáñez realizó en Madrid una empresa temeraria. Una colección a la que llamó “La novela literaria” con traducciones y autores españoles. En la introducción a su primer volumen hay una nota, donde Blasco Ibáñez hace enérgico hincapié en el “valor artístico” de los libros que desplegarán en la colección. La línea se rige por “los grandes novelistas contemporáneos”, la “novela moderna” será el norte. Luego especifica: “El valor artístico es el único mérito que tendremos presente al escoger las obras. Tradicionalistas y revolucionarios, idealistas y naturalistas, religiosos e incrédulos, moralistas y autores libres, todos irán apareciendo en La Novela Literaria, igualados por el respeto y la admiración que merece el talento”.

Era la salvaguardia del arte contra la censura de la España de principios de siglo XX. Algo extraño sucedía con esa novela moderna. El

¹⁸ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, op. cit., p. 113.

arte literario se estaba tomando ciertas libertades que a su paso dejaban un rastro de indignadas exclamaciones. La gente rehuía de ciertas propuestas, y en la lejanía farfullaba en voz baja. Los nuevos leprosos, patrocinados por el demonio, que utilizaban la literatura como utensilio de su depravada alquimia, se estaban formando. La novedosa nigromancia, y sus postulantes eran tan peligrosos como aquellos seres de músculos podridos. Los motivos también eran afines: su enfermedad era contagiosa y ponían en tela de juicio la bondad y progreso de las civilizaciones. Estaban ahí para recordarnos los traspiés con su pernicioso romanticismo.

Vicente Blasco Ibáñez lo sabía. Y por ello, como mecenas de un hervidero de especímenes nocivos, advertía: “Algunas novelas célebres de intensa belleza pueden parecer de una lectura extremadamente libre para determinadas personas. Por esto en nuestros catálogos hay libros que llevan la indicación de una *. Esta marca * significa que son obras que no pueden dejarse en todas las manos”.

Revisando el catálogo mencionado, resultan significativos los títulos de las obras marcadas con el asterisco preventivo. Los libros más infecciosos y los autores más pérfidos: *El infierno* de Henri Barbusse, *Bajo la mirada de los dioses* de Juan José Frappa, *Un corazón virginal* de R. Gourmont, *Afrodita* de Pierre Louis, y el libro que inaugura la colección, aquel que provoca tantas prevenciones: *Allá lejos*, de J.K. Huysmans. He ahí la lista de los leprosos satánicos de la modernidad.¹⁹

A pesar de tanta ciencia, el cielo y el infierno mantenían su convocatoria en la literatura. Huysmans no sólo se alejó de la excepción, fue pionero de la querrela. La edición española era de 1919, pero Huysmans había elaborado su provocación literaria 28 años antes. Y la elección del personaje a desarrollar fue fundamental. El Durtal de *Allá lejos*, supera al Des Esseintes de *A contrapelo*. Reflejando la propia indagación de Huysmans. Ya no era el naturalismo, tampoco el decadentismo. El tedio y la

abulia provocadas por la modernidad conmutan en un designio concreto: el satanismo como subterfugio. La garantía de la empresa la explica el escritor que ha creado un *alter ego* también escritor. Al agobiante ambiente, Huysmans-Durtal contrapone el entresijo. Para los naturalistas, nos dice, los misterios se explican con dos diátesis: la erección y el acceso de locura. Incluso define el perfil del naturalista: “un herniólogo de los sentimientos, un braguerista del alma, y nada más”.²⁰ Pero las propuestas metafísicas en boga no satisfacen a Huysmans-Durtal: “Era verdad que no poseían nada sobresaliente las letras del momento; nada, a no ser una necesidad de lo sobrenatural, que, a falta de idas más elevadas, caminaba a tropezones y como mejor podía por el espiritismo y el ocultismo”.²¹

El tabú es perentorio para salvar el alma. La oscuridad debe ser solicitada. Y tinieblas era lo que había en la Edad Media. Durtal nos reseña el arte eclesiástico medieval: sangriento, sucio, con llagas, supuraciones y hediondeces. Y por todo ello mucho más auténtico que el falso romanticismo de cartón del Renacimiento. La bondad y la maldad aparecen en aquel periodo revestidos de la repulsiva autenticidad. Para ilustrarnos, Huysmans utiliza un cuadro del pintor realista Grünewald, donde aparece el Cristo de los primeros siglos de la Iglesia. El Cristo vulgar y feo, porque asume toda la carga de los pecados y por humildad reviste las formas más abyectas. El Cristo asistido solamente por su Madre —a la que, como todos aquellos a quienes se tortura, debió de llamar con gritos de niño—, impotente e inútil en tal momento.²² Estamos ante el cuestionamiento de un nihilista que está harto de no creer en nada y vuelve los ojos atrás. ¿Existe tal cosa como un nihilista del nihilismo? Tal vez sea una doble negación cuyo producto es un creyente.

Si el cristianismo de la Edad Media era in-mundo, el satanismo de la misma época lo supera con creces. El mal cobra entonces proporcio-

¹⁹ Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, op. cit., p. 45.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

²² *Ibidem*, p. 55.

nes extáticas. Así, Durtal localiza en el medioevo al mariscal y asesino Gilles de Rais. Su amigo Des Hermies cree saber el impulso de la elección y se la expresa: “En todos tus libros, has caído de brazos cruzados sobre este rabo de siglo; pero a la larga se cansa uno de golpear en un muelle que se encoge y se estira. Tenías forzosamente que tomar aliento y asentarte en otra época, esperando descubrir en ella un motivo que te agradara para un libro.”²³

Pero Durtal sigue privilegiando al enigma. Y en su carrera logra separar a la historia de sus pueriles tendencias científicas: “La historia constituía la más solemne de las mentiras, la más infantil de las añagazas. Según él, no podía representarse a la antigua Clío sino con una cabeza de esfinge adornada de patillas de chuleta y tocada con una chichonera de pequeñuelo.” Pero la historia desprovista de dogmatismo se vuelve un sitio recóndito y atractivo. Entre las brumas se esconde una posibilidad, un anhelo. Ese tabú tan necesitado.²⁴

Gilles de Rais es entonces el personaje perfecto para la búsqueda del mal. Es un hombre que realiza una purificación a la inversa. Convencido del bien, la vida lo lleva al trastorno siniestro. Un santo fosco, un mártir contrapuesto. Desde pequeño la vida lo plagó de vicisitudes. Nacido en 1404 en Bretaña, quedó huérfano a

²³ *Ibidem*, p. 63.

²⁴ Pero la obsesión científica de la historia insistió en manchar incluso las páginas donde Des Esseintes elaboró su defensa del misticismo. En la página 69 de ese volumen, resguardado en la Biblioteca Nacional de Madrid, hay una nota trazada con grosero lápiz. El mensaje henchido de la ironía del siglo XX asevera: “Lo que más sorprendía en él [refiriéndose a la construcción del personaje] era su erudición. Resultaba prodigioso cómo lo sabía todo, cómo estaba al corriente de los libros más antiguos, de las costumbres más seculares y de los descubrimientos más nuevos.” Pienso que el crítico armado del lápiz después se sintió satisfecho. Pudo identificar un error para luego preguntar con los lentes a media nariz y una mano revoloteando en el aire en alguna conferencia: ¿cómo es posible ignorar el aspecto socioeconómico del personaje? La amonestación me recuerda a los críticos de *Madam Bovary* que Julian Barnes señala en su libro *El loro de Flaubert*. Aquellos que orgullosos señalaron el error de Flaubert al cambiar el color de ojos de su personaje. No es gratuito que en la página anterior a la nota termine la diatriba contra la academia de Huysmans.

los once años. La madre, negando la responsabilidad, lo abandona a él y a Renato de Rais, su hermano. A sus 16 años el abuelo lo casa con Catalina de Thouars. La colocación aristocrática lo insertó en el ejército. Su desempeño fue soberbio, a tal grado que después de repeler ataques ingleses en Anjou y en Maine, se volvió el protector de Juana de Arco y Mariscal de Francia. Sólo tenía 25 años.

Mientras la heroína y mártir sufre un proceso que eleva su espíritu hasta los corolarios más santos, Rais recorre el camino contrario. Tras la guerra, desaparece una temporada y reaparece en su castillo un año después. El hartazgo y la vulgaridad lo empalagan. Al igual que el Des Esseintes de *A contrapelo* y el Huysmans de ese preciso momento, busca una salida en el refinamiento. Como si los espíritus perspicaces y fustigadores se conectaran ignorando el paso del tiempo. Pero el refinamiento auténtico no es complaciente, es devastador: “Mientras sus pares son unos simples brutos, él desea refinamientos de arte inconcebibles, sueña con una literatura tenebrosa y lejana, hasta compone un tratado sobre el arte de evocar a los demonios, adora la música de iglesia y no quiere rodearse sino de objetos inhallables, de cosas raras”.²⁵

Pero el satanismo de Guilles Rais no es superfluo. Se vuelve práctico. La Edad Media prodiga sin reparo ejemplos de crueldad refinada. Huysmans las transporta en una cápsula a su presente para que conserven todo el peso del arrebató bestial. Sin ciencia de por medio, el satanismo logra prevalecer en un presente que desea mostrarse incrédulo. Durtal da ejemplos de crueldad aledaños a de Rais: cuenta la historia de un duque que administra un veneno lento a su mujer y la pone a horcajadas sobre su caballo para llevarla a todo galope durante cinco leguas hasta que, en medio del sufrimiento refinado, la mujer muere.

La crueldad emparentada con el satanismo también fascina a Durtal (y sin duda a Huysmans). Es el estado último de salvación frente a la vulgaridad. Largas fracciones de *Allá lejos*

²⁵ Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, op. cit., p. 95.

analizan el curso del satanismo entre los siglos XV al XIX. De los distintos episodios destaca uno efectuado por el abate Guibourg en el siglo XVII, protagonista muy solicitado por las mujeres que años después recurrirían a las cartománticas:

El ritual de estas ceremonias era atroz. Generalmente se había raptado a un niño, al cual quemaban dentro de un horno, en el campo. Luego se revolvía este polvo humano con la sangre de otro niño al que degollaban, formando con todo una pasta semejante a la pasta excrementicia de los maniqueístas[...]. Esa era la materia del Sacramento.²⁶

Los maniqueístas descritos creían en la existencia de dos dioses, uno misericordioso y otro cruel. Por lo mismo, combinaban en su liturgia ostias (el bien) empapadas en semen (el mal). Otro abate del siglo XVIII, de nombre Beccarelli, solía realizar los sagrados oficios al revés. La liturgia no era la única distorsionada. En las misas, de fuerte sugerencia sexual, otorgaba pastillas que tenían la particularidad de que “los hombres se creían convertidos en mujeres y las mujeres en hombres”. El abate no tuvo el mejor de los finales: fue condenado a remar durante siete años en las galeras italianas. Y el mismo siglo XIX, el siglo de la ciencia, de Durtal y Huysmans, tuvo también sus episodios históricos satánicos. El periódico religioso *Los anales de la santidad* refirió en 1855 la presencia de un grupo de mujeres que comulgaban varias veces al día. “Conservaban en su boca las celestes Especies, y las escupían para lacerarlas luego o mancillarlas con repugnantes contactos.” El arzobispo de París fue incapaz de impugnar tales escenarios.

Sin embargo, todo lo anterior no es nada cotejado con los actos de Gilles de Rais. Las niñas, pero sobre todo los niños de la comarca donde estaba el castillo del Mariscal, comienzan a desaparecer. Las evaporaciones suceden cerca de cementerios y recuerdan a los raptos, también

de niños, narrados por Bram Stoker. Lucy, la primera víctima en el libro de *Drácula*, perpetraba los secuestros para nutrirse parcialmente con la sangre infantil. Pero su arrojo era mediocre. Nunca se proyectó completamente al trastorno. Trataba de mantener a sus menudas víctimas con vida, sólo drenándoles la sangre suficiente para que ambos sobrevivieran. Mitad vampiro, mitad humano, la mujer aún tenía reparos morales. Gilles de Rais no. El joven de 26 años “desfloraba” a los niños y luego los degollaba. La maldad puntualizada sin temor por Huysmans incluye violación de fetos y niños a los que va descuartizando. A unos les abre el estómago para embarrarse de materia fecal mientras la víctima aún vive. Con otros aplica tortura psicológica: pide a sus asistentes, magos satanistas, que entren a cada tanto a golpear a su siguiente víctima, recluida en un cuarto. Luego entra él mismo y ofrece consuelo. La actividad se desarrolla por algunos días. Finalmente, Gilles de Rais entra a la mazmorra del niño, le ofrece compasión. Lo abraza, lo sienta en sus piernas y cuando los ojos del mártir fraguan la mayor gratitud, el Mariscal abre un hoyo en el tubo digestivo con un escapelo y lo viola por el espurio orificio. El placer máximo, nos refiere Huysmans, es admirar el cambio en los ojos del niño. La confusión por las reglas quebrantadas. La noción de que nadie lo salvará. El enfrentamiento con el mal absoluto. La violación que no ocurre por un hueco natural, sino por la herida que le causará la muerte constituye la perversión sobre la perversión. La máxima expresión del sadismo. Todo esto referido con lujo de detalle a finales del XIX. Evidenciando una fría crueldad que podría llamarse científica, pero que buscaba resultados distintos al progreso material del hombre.

El episodio de Gilles de Rais, a diferencia de *Drácula*, es real. Se habla de más de 800 víctimas. Se cree que incluso los hechiceros satánicos no aguantaron las actividades demoníacas y se escabulleron. Fue Juan de Malestroit, obispo de Nantes, quien relacionó la desaparición de infantes y la búsqueda de Rais de expertos satánicos. Los juicios contra el Mariscal iniciaron en septiembre de 1440. Fueron difusos. El acusado pasó de la

²⁶ *Ibidem*, p. 110.

negación a la furia, de la justificación al terror, y de ahí al reconcomio más penetrante.

Gilles de Rais confiesa sus crímenes. Pide perdón mostrando auténtico arrepentimiento. Se dirige a los canónigos y a los padres de las víctimas. “Entonces, con todo su blanco esplendor, irradió en aquella sala el alma de la Edad Media”. En la escena final de este teatro oscuro escrito por Durtal e imaginado por Huysmans, Juan de Malestroit deja su asiento. Levanta al acusado, quien golpeaba con su frente desesperada las baldosas. El juez desaparece y sólo queda el obispo de Nantes. Éste abraza al denigrado Gilles, quien llora sus faltas.

Hubo en la audiencia un estremecimiento cuando Juan de Malestroit dijo a Gilles que estaba en pie y apoyaba la cabeza en su pecho: “reza para que se aplaque la justa y espantable cólera del Altísimo; llora para que tus lágrimas purifiquen los maldades locos de tu ser.” Y la sala entera se arrodilló y rezó por el asesino.²⁷

La sapiencia del *Psychopathia sexualis* hubiera explicado con resolución las filias sexuales de Gilles de Rais. Hubiera fragmentado la historia hasta reducirla a una cadena de perversiones científicamente comprobables. No sería morbo, sería sabiduría. La censura no se hubiera sobresaltado tanto. La historia erudita hubiera confeccionado una narración plagada de fechas y derivaciones socioeconómicas. Pero Huysmans había previsto todo lo anterior. Suponía que la ciencia trataría de operar su ficción logrando explicaciones que restaran deleite. Hacia la mitad de su obra hace declarar a uno de sus personajes sobre las monomanías de Gilles de Rais: “Las lesiones del encéfalo, la adherencia al cerebro de la pía-madre, no significan absolutamente nada en esas cuestiones. Verdaderamente es demasiado fácil declarar que una perturbación de los lóbulos cerebrales produce

asesinos y sacrílegos. La lesión es el derivado y no la causa de un estado del alma”.²⁸

Huysmans se introduce en medio de una polémica que cobraría notabilidad un siglo después entre la neurociencia y la psicología. ¿Qué fue primero? ¿El sentimiento que modifica la fisiología o la biología que condiciona los sentimientos? Es curioso el paréntesis que Huysmans elabora a finales del XIX. Cien años antes, el romántico Schiller propuso la indivisibilidad de los sentimientos y el cuerpo. Cien años después, el neurocientífico Antonio R. Damasio coincidiría con el filósofo alemán.²⁹ Sin embargo, el ciclo de Huysmans es diferente. El autor vive el ascenso del positivismo. Pero no se trata de un positivismo generalizado, sino un furor del mismo. *Todo* era explicado a partir de esos lineamientos. La realidad pragmática que explicaba el grueso de los acontecimientos. Y aquellos fenómenos que no podía aclarar eran relegados al terreno de la risible superchería. El misterio, la oscuridad y el satanismo eran entonces las mejores armas para rebelarse frente a un mundo soberbio. Excesivamente confiado en sí mismo.

La conexión entre maldad y éxtasis aligeraban el tedio de la vida. Aunque fuera necesario renunciar a la cotidianidad. Las atrocidades cometidas por Gilles de Rais habían sido reales. Huysmans las revive en su ficción para confrontar su realidad tan nauseabundamente decidida. Sin embargo, las bestialidades aparecen sólo para sacudir. Nadie sugiere que se efectúen emulaciones. Mientras escribía *Allá lejos*, Joris-Karl seguía asistiendo si faltar a su trabajo como burócrata. Pero la escritura sí efectúa un cambio en su autor. No en Durtal, en Huysmans. Y es el mismo cambio que sufrió en el desenlace Gilles de Rais. Joris-Karl Huysmans después de haber experimentado con el naturalismo, con el decadentismo y con el satanismo, después de escribir *Allá lejos*, se volvió, como Juana de Arco, el más ferviente católico.

²⁸ *Ibidem*, p. 158.

²⁹ Antonio R. Damasio, *El error de Descartes. La razón, la emoción y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 1999.

²⁷ *Ibidem*, p. 295.

Théophile Gautier declaró públicamente, después de leer *A contrapelo*, la novela decadente donde Des Esseintes busca el consuelo y no lo encuentra, que a Huysmans sólo le quedaban dos opciones, suicidarse o convertirse al cristianismo. Tenía más razón de la que imaginaba. En 1899, a punto de cruzar a un nuevo siglo atestado de soberbia y entendimiento, Huysmans franqueó su etapa cristiana. “Se decidió a hacer profesión de oblató en la abadía de Ligugé, cerca de Potiers.” El oblató es el laico que vive a las afueras del convento, asistiendo a todos los oficios de la comunidad. Huysmans, el eterno burócrata de la mente febril, cambió a la religión y elaboró un par de novelas más en medio de su embelesamiento. “El naturalista procaz, el decadente exquisito, el satanista blasfemo y erótico, se convierte en vecino de monjes como una nueva forma de desdeñar el mundo.”³⁰

Y en efecto menospreció al mundo. Aún en sus presentaciones más sublimes, el mundo no era bueno para él. Durtal sufre un enamoramiento en *Allá lejos*. El flirteo se realiza bajo las juiciosas reglas románticas del XIX. La relación resulta a tiempos fastidiosa. Son necesarias varias cartas anónimas, varias suposiciones obligadas a la discreción. En el único momento carnal que Durtal tiene, la empresa resulta bufa. La pasión intenta socavar la etiqueta, pero el resultado es poco alentador. La mujer le dice al personaje en el lecho, a punto de consumir el acto: “Piense usted en el ridículo. Va a ser preciso desnudarse, ponerse en camisa, y además la necia escena de subir a la cama.”

Durtal alterna su vida creativa con esta perecedera aventura real. Va de las extáticas atrocidades de Gilles de Rais al insulso amor cargado de culpabilidades de la mujer. Una tarde de trabajo, cuando acaba de escribir una brutal escena del medioevo, reflexiona: “Entusiasmado por esta visión imaginada por él, Durtal cerró su cuaderno de notas y estimó, encogiéndose de hombros, bien mezquinos los debates de su alma con motivo de una mujer cuyo pecado, como el suyo,

no era en suma sino un pecado burgués, un pecado mediocre.”

Pero Durtal era más *alter ego* de Huysmans de lo que éste hubiera querido. Las indagaciones de uno provienen de las inquietudes del otro. Por ello las novelas de Huysmans son ensayos. Nos deja ver de manera nítida lo que pensaba. Las ideas aniquilan a la acción. Huysmans también repudiaba la vida moderna, se alejó de ella. Él también tuvo muy poco contacto con las mujeres. Huirle al sexo opuesto formaba parte de su plan de repudio frente a un mundo malquistó. Las mujeres podían hacerlo fallar. Lograr que se encariñara con la vida. Entonces también se instaló la máscara de la misoginia.

La única escritora con la que trabó amistad fue con Myriam Harry, autora de *Petites Épouses*. Ella le había mandado su novela sin decirle que era mujer. Sólo indicando que su nombre era un seudónimo. Huysmans también se persuadió de odiar a las mujeres escritoras. “La literatura es cosa de hombres”, declaró en algún momento. Pero con Harry fue distinto:

La principiante tembló al subir las escaleras de la vieja casa. ¿Qué diría el terrible maestro al enterarse de que no era hombre?... Muy emocionada, se dejó caer en un sillón.

—¿Me perdona usted que sea una mujer?—, preguntó con inquietud.

—Sí —contestó riendo Huysmans—, ya que la cosa no tiene remedio.

Las últimas tardes del desvencijado escritor la pasaron hablando de distintos temas.

Un anochecer, pocas semanas antes de morir el maestro, hablaron del amor; y esta vez fue ella sola la que habló, con todos los entusiasmos de la juventud y del idealismo femenino, escuchándola Huysmans en silencio.

Las primeras sombras empezaban a flotar en la habitación. Lucían en la penumbra los lomos de oro de las encuadernaciones y el esmalte de las porcelanas de Deft. De pronto brillaron también en las mejillas de

³⁰ Luis Antonio de Villena, en J.K. Huysmans, *Al revés*, Madrid, Bruguera, 1986, p. 12.

cera del moribundo dos gruesas lágrimas que descendían lentamente.

Ella se puso de pie, alarmada, mientras él iba doblando la frente sobre la mesa de trabajo, hasta ocultarla entre sus manos. Resonó en el silencio crepuscular el largo sollozo de Huysmans.

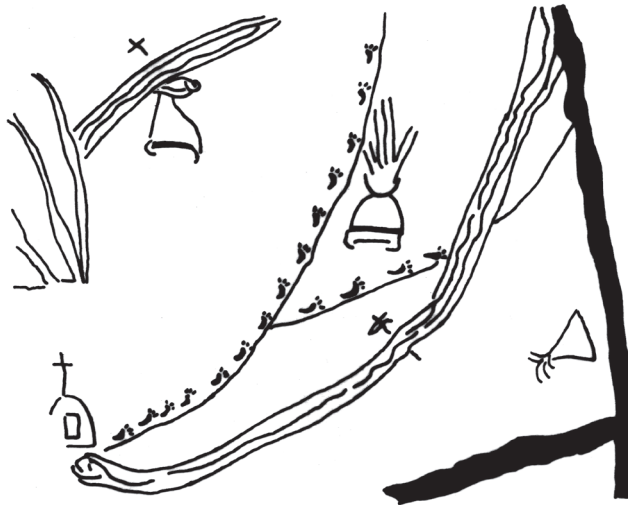
Lloraba de amor, lloraba a la mujer, lloraba a todas las cosas que creía morir har-to y que no había conocido nunca.³¹

No es que odiara a las mujeres. El éxtasis interno, la crítica llevada al extremo lo desviaron de la existencia. Desde antes de convertirse en oblató, sitio donde se justificaría e incluso admiraría su desdén hacia las mujeres, llevaba una vida de mártir. Antes ya era acérrimo crítico. Era un ejemplar satanista.

Y Satanás era un ángel rebelde. No soportó la mediocridad que brinda la alegría. El Paraíso

hipócrita. Joris-Karl Huysmans se precipitó al recogimiento metafísico. Antes había inventado la novela decadente, antes había sido satanista. Repudió el materialismo. Es el más rebelde de los burócratas. No tenía nada que demostrar. Bram Stoker se sabía a destiempo. El romanticismo se agotaba. Sólo quedaba la certidumbre. La mueca inteligente. La actuación farsante. Los dos eran rebeldes. Lograron una rebeldía frente al mundo llevada al extremo. Satán es un moralista que se in-mola.

Pero Satanás, a diferencia de sus acólitos, tiene una desventaja. Él es eterno. Él puede ver con ojos llenos de espanto el mundo que la corrección nos ha otorgado. No puede hacer nada. Sus seguidores se extinguen cada día. Pide éter en un bar a media luz, pero ya no lo tienen en existencia. Está desencantado. Perdió. El mundo ya no es su responsabilidad.



³¹ Vicente Blasco Ibáñez, en Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, op. cit., pp. 44-45.