

El problema de la forma en la literatura *fin-de-siècle*: Huysmans, Wilde, Hofmannsthal

Valeria Castelló-Joubert

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Escuela de Arquitectura y Urbanismo, UDT

Programa de Estudios en Filosofía del Arte, CIF

Resumen

El problema de la forma ha sido, sin lugar a dudas, uno de los mayores objetos de reflexión de los autores del último tercio del siglo XIX. Traducido ya a un planteo acerca de la relación entre forma y contenido, ya desplazado a cuestiones de género literario, su presencia acuciante pareciera responder a una temida amenaza: la pérdida de la forma. Nuestra ponencia invita a una aproximación a este problema en *Al revés*, de Joris-Karl Huysmans, en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y en *El cuento de la noche 672*, de Hugo von Hofmannsthal. Se definirá en cada caso el concepto de forma problematizado y su alcance en la obra del autor, así como también su articulación con la producción artística y la reflexión literaria del esteticismo.

El problema de la forma fue uno de los mayores objetos de reflexión de los autores del último tercio del siglo XIX. Traducido ya a cuestiones de género literario, ya a un planteo acerca de la relación entre forma y contenido, ya a la separación esteticista entre arte y vida, su presencia acuciante parece responder a una temida amenaza: la pérdida de la forma. Nuestra ponencia invita a una aproximación puntual a esta cuestión en *Al revés*, de Joris-Karl Huysmans, *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y *El cuento de la noche 672*, de Hugo von Hofmannsthal.

La pérdida de la forma como transposición de géneros

En *L'Art moderne*, volumen que reúne críticas de arte publicado en 1883, Huysmans escribe sobre la obra de Gustave Moreau: “La Salomé que había expuesto, en 1878, vivía con una vida sobrehumana, extraña” (1978: 154). Y más adelante, dice de *Hélène*: “semejante a una divinidad malhechora que envenena sin siquiera tener conciencia todo lo que se le acerca o todo lo que mira y toca” (1978: 154). En el capítulo V de *Al revés* leemos: “des Esseintes veía al fin realizada a esa Salomé, sobrehumana y extraña, que había soñado” (1975: 117). 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” (1975: 117). Huysmans, con diferencia de un año, incluye pasajes de su crítica de arte en una obra de ficción, pero sin citarse, sino poniendo sus palabras en boca de Des Esseintes, protagonista único de la novela, transformándolo así en su *alter ego*. Ambos comparten 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 los pasajes críticos fueron concebidos como textos literarios. Huysmans da la razón por la cual en *L'Art moderne* no se ha extendido acerca de Moreau: “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*” (1985: 177). Esta misma estrategia es explicitada en una carta del 12 de mayo de 1883 donde señala 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 reservárselas para su novela (Gamboni, 1989: 77). Poco después, a principios de enero de 1884, año de publicación de *Al revés*, Huysmans, en otra carta, confiesa acerca de *L'Art Moderne* que “hubiera querido, fuera de las opiniones del libro, intentar poner poemas en prosa, escribirlo como una novela” (Gamboni, 1989: 160). Tales declaraciones de Huysmans evidencian que la concepción de su novela *Al revés* está íntimamente ligada a la práctica de la crítica de arte o, más precisamente, a sus límites.¹ 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 solo a ellos. (1975: 304-305)

En la prosa poética, Huysmans cree hallar la nueva forma de expresión literaria que le permita concebir la crítica de arte como obra de ficción.

En *Al revés* inserta microrrelatos que fueron concebidos originalmente como pasajes críticos –los cuales, a su vez, respondían al deseo del autor de componer poemas en prosa. Huysmans no modifica nada en esta transposición, mucho menos su juicio acerca de Moreau. El desplazamiento que le permite 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 singularidad a través de sus juicios, que se oponen a los *clichés*. Resulta muy llamativo, en contraste con dicha presencia del “yo”, el uso de la tercera persona en *Al revés*, 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. Ahora bien, Huysmans necesitaba tomar distancia de sí mismo y para ello debía cambiar la primera persona por la tercera, pues de lo contrario se habría repetido literalmente. Gracias a la mediación de un narrador y de un protagonista, cuya voz asume solo 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 solo se puede llevar a cabo de dos maneras: firmando con seudónimo o concibiendo una ficción. Huysmans escogió la segunda opción. Pero esto responde a una idea determinada de la crítica. El pintor Gustave Moreau de *L'Art moderne* no es ni puede ser *el mismo* que el de *Al revés*. En el desplazamiento de la enunciación que ejecuta Huysmans, el “yo” no es el único dato que se modifica. 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 *Al revés*– 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

1 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 volumen *L'Herne. Huysmans*, pp. 165-172.

ámbito privado. “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.²

La pérdida de la forma como crisis de los paradigmas estéticos

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. (Wilde 1971: 21).

Con esta confesión, Basil Hallward exilia su propia obra de los circuitos de exhibición. Este es el destino singular del retrato de Dorian Gray, el cual a partir de la condena de su creador, iniciará un recorrido que lo privará para siempre de la mirada del público. La personalidad de Dorian, explica Hallward a su amigo Harry, le ha sugerido nuevas maneras de hacer arte: “Puedo recrear ahora vida de una manera en que antes me estaba oculta” (Wilde, 1971: 24). 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 Austin Henry Dobson, del poema “A una joven griega”. Explicando los términos de Hallward, podríamos decir que el sueño de forma es 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” (Wilde, 1971: 24). 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” (Wilde, 1971: 94), de ahí que haya sentido que exhibía su alma al desnudo. Luego 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. (Wilde, 1971: 94)

Pero ahora es tarde: el prodigio del exceso de mimesis transformó el retrato en el espejo del alma de Dorian, no del pintor. El sueño de forma se ha convertido en una amenazante pesadilla de deformación.

La pérdida de la forma como el riesgo de hibridación entre arte y vida

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. (Breysig, 1980: 51)

2 Hemos desarrollado ampliamente este problema en nuestro artículo “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans”. En Boletín de Estética Nº5, junio de 2008. Disponible en línea en www.boletindeestetica.com.ar

Arte de invernadero [*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. 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.

Entre las notas tomadas en 1893 para un proyecto de redacción de un “Diálogo sobre el arte”, Hofmannsthal tiene previsto tratar el problema de la falta de forma 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)”³ (1980: 361).

Ahora bien, el joven Hofmannsthal también se lamenta de que le falta “inmediatez en el vivir”.⁴ (1980: 352). 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? La obra de arte como dadora de forma –de vida– revela en este problema su contracara tanática y el frágil equilibrio entre la naturaleza y la técnica.

El invernadero ha prestado ciertos atributos que permitieron la elaboración de un concepto estético complejo. Considerado como la fuente arquitectónica que renovó y modernizó las construcciones en hierro y vidrio a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, el invernadero posee un innegable valor referencial en tanto dato de la cultura material de fines del siglo diecinueve. 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.

El protagonista de *El cuento de la noche 672*, que Hofmannsthal publica en 1895, es un claro representante de la burguesía del periodo 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 tónico, por un lado, y el aire, por el otro.⁵ El artificio de los invernaderos da una vuelta más a este 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. Es la hibridación que señala Hofmannsthal en *Poesía y vida*, tan alejada de su concepción de la forma poética, inspirada en la idea de la forma orgánica de Semper. En el relato, los invernaderos son del orden de lo ineluctable, como la vida.

En la ambigüedad de las flores de cera –*Wachsblumen*–, que el joven reconoce en el segundo invernadero, cabe leer el punto de fuga que pone en perspectiva el desarrollo ulterior del relato, que culmina con su muerte. El invernadero es el espacio de la pérdida total de la forma reconocible y de la separación entre lo natural y lo artificial. El joven hijo de comerciante muere de artificio, muere en la búsqueda de formas que le permitan aprehender y fijar el flujo vital de sus impresiones. El diagnóstico de Breysig, pues, es tan acertado como desatinado: acierta al colocar la forma en el centro de la reflexión hofmannsthaliana sobre la poesía; yerra cuando condena a su poesía, sin más, al encierro de un invernadero.

3 “Gottfried Semper, arquitecto y teórico del arte alemán, autor de “Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik” (1860-1863).

4 “[1892] 1. IX.-7. X. Reise durch Südfrankreich und Oberitalien. Reflexion: Mir fehlt Inmittelbarkeit im Erleben”. “Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1892”, (1980: 352).

5 Hemos tomado estas reflexiones de *Das Passagen-Werk*, de Walter Benjamin: “La relación entre el interior del Jugendstil y el que lo precede consiste en el hecho de que el burgués encubre su alibi en la historia con un alibi aún más lejano en la historia natural (especialmente el reino vegetal) [17, 5]” (1982: 298).

Bibliografía

- AA.VV. *L'Herne. Huysmans*. 1985. Brunel, Pierre y Guyaux, André (dirs.). París, Éditions de l'Herne.
- Benjamin, Walter. 1994. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*. Aguirre, Jesús (trad.). Madrid, Planeta-Agostini.
- , 1982. *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften Band V.1*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Breysig, Kurt. 1980. "Treibhauskunst", en *Stefan George in seiner Zeit*. Herausgegeben von Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Délévoy, Robert. 1979. *Diario del simbolismo*. Pastor Llorián, Francisco (trad.). Ginebra, Skira.
- Gamboni, Dario. 1989. *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. París, Les Éditions de Minuit.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1979. *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main, Fischer.
- , 1980. *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.
- , 1997. *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls Bassompierre*. Revidiert und neu herausgegeben von Ellen Ritter. Frankfurt am Main, Fischer.
- Huysmans, Joris-Karl. 1975. *À rebours, Le drageoir aux épices*. París, 10/18.
- , 1978. *L'Art Moderne*, París, 10/18.
- Wilde, Oscar. 1971. *Complete Works*. Holland, Vyvyan (introd.). Londres/Glasgow, Collins.

CV

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT ES LICENCIADA EN LETRAS (UBA). ES PROFESORA TITULAR DE ESTÉTICA Y TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA (UTDT) Y JEFE DE TRABAJOS PRÁCTICOS DE LITERATURA DEL SIGLO XIX (UBA). INTEGRA EL PROGRAMA DE ESTUDIOS EN FILOSOFÍA DEL ARTE (CIF). PUBLICÓ *VAMPIRIA* (EN COLABORACIÓN CON RICARDO IBARLUCÍA) Y ARTÍCULOS EN REVISTAS CON REFERATO. TRADUJO A KAFKA, MAETERLINCK, IBSEN, PEREC, ENTRE OTROS. PREPARA SU TESIS DOCTORAL SOBRE EL ESTETICISMO *FIN-DE-SIÈCLE*.