

BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA FICCIONALIZACIÓN DE
LA CRÍTICA DE ARTE:
LA OBRA DE GUSTAVE
MOREAU EN *À REBOURS*
DE JORIS-KARL HUYSMANS

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT

AÑO III | JULIO 2008

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios
de Filosofía del Arte / Centro de
Investigaciones Filosóficas.

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE EDITORIAL

José Emilio Burucúa (UNSAM), Susana Kampff-
Lages (UFF-Brasil), Leiser Madanes (UNLP),
Federico Monjeau (UBA), Pablo Pavesi (UBA),
Pablo Oyarzun (UCH-Chile), Carlos Pereda
(UNAM-México), Mario A. Presas (UNLP), Paulo
Vélez León (UC-Ecuador).

EDITOR

Fernando Bruno (UBA)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon Chanal (UBA)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

Número 5, junio de 2008.

PEFA / CIF

Miñones 2073

1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Argentina.

(54 11) 47 87 05 33

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT

"La ficcionalización de la crítica de arte:
la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans"

APÉNDICE

"Al revés", de Joris-Karl Huysmans (edición bilingüe)
"Carta de Gustave Moreau à Huysmans" (edición bilingüe)
"Extractos de *El arte moderno*", de Joris-Karl Huysmans (edición bilingüe)

PALABRAS CLAVE: crítica de arte-ficción-simbolismo

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XIX, pintores y escritores colaboraron estrechamente entre sí, los primeros produciendo obras inspiradas en textos literarios, los segundos ejerciendo la crítica de arte. En 1883 Joris-Karl Huysmans dio a la imprenta una compilación de ensayos críticos con pasajes dedicados a la obra del pintor simbolista Gustave Moreau. Un año después, Huysmans publicó su novela *À rebours*, donde retomó literalmente fragmentos de esos ensayos. Este artículo se centra en dicha superposición y sustenta la hipótesis de que Huysmans presenta en *À rebours* el proyecto 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 la categoría de obra de arte. La ambición de Huysman 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), de los diversos grados de relaciones de los discursos (el de la crítica/el de la ficción) entre sí y respecto de lo representado.

"The fictionalization of art criticism: Gustave Moreau's works in *À rebours*, by Joris-Karl Huysmans".

KEYWORDS: Art criticism-fiction-symbolism

ABSTRACT

During the second half of the nineteenth century, painters and writers closely contributed with each other, the first ones producing works inspired on literary texts, the second ones practicing art criticism. Such is the case of Joris-Karl Huysmans, who, in 1883, gave to be printed a compilation of critical essays in which he dedicated remarkable passages to the works of the symbolist painter Gustave Moreau. A year later, Huysmans published his novel *À rebours*, where he took up again literally some extracts from these essays. This article focuses in such superposition and upholds the hypothesis that Huysmans, in *À rebours*, presents the project of a pure critic, that is, a critical speech that in spite of having as immediate object an specific work of art, seeks to dissociate itself from this subsidiary condition and raise itself to the category of artwork. Huysmans' ambition is outlined in different identifications and appropriations, and it places the problem of representation in the spotlight, in the novel of the second half of the nineteenth century as well as in art criticism, as a problem of the relations between different sign systems (word/image), the diverse levels of relations between the speeches (the one concerning critic/the fictional one) and in reference to what is represented.

**LA FICCIONALIZACIÓN DE LA
CRÍTICA DE ARTE:
LA OBRA DE GUSTAVE MOREAU
EN *À REBOURS*
DE JORIS-KARL HUYSMANS**

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente en la Cátedra de Literatura del Siglo XIX. Es traductora de ensayo, poesía y narrativa. Es colaboradora de la revista *Diario de Poesía*. Publicó *Vampiria* (2002), en colaboración. Es investigadora asociada del Programa de Estudios de la Filosofía del Arte y la Literatura en el Centro de Investigaciones Filosóficas de Buenos Aires e investigadora formada del proyecto UBACyT “Poéticas de lectura”. Como becaria doctoral de la Universidad de Buenos Aires, trabaja actualmente en una tesis sobre poesía y narrativa simbolistas de fines del siglo diecinueve. Es autora de varios artículos, entre ellos, “La comprensión mística de la naturaleza. Maeterlinck, traductor de Novalis” y “La vampira de los cabellos cambiantes”.

Como quien se deshace de trastos viejos en ocasión de un cambio de casa, el duque Jean Floressas des Esseintes, personaje de la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, 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. El interés principal de este procedimiento reside no sólo en el hecho de que des Esseintes critica libros y autores, cuadros y pintores reales, sino también, y sobre todo, en la actualidad de dichas obras. 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.

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*. Pero si la abordamos 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 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 esbozar una respuesta a estas preguntas, me ocuparé en el presente artículo 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. Mi 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 huysmaniana 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), de los diversos grados de relaciones de los discursos (el de la crítica/el de la ficción) entre sí y respecto de lo representado.

II

À rebours es la novela que cierra el naturalismo francés y abre la era de la escritura simbolista. 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 chalanes y de los bajos sátrapas de cuyas limosnas vivían! (HUYSMANS, 1975, p. 333).¹

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 (HUYSMANS, 1975, p. 48).

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 un personaje de matriz bouvaesca. 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.² La novela refiere, uno tras

1. Todas las traducciones de Huysmans incluidas en el presente artículo me pertenecen.

2. 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.

otro, los episodios de esta experiencia contemplativa invertida, pues su 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.³

III

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:

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. (HUYSMANS, 1975, p. 113)

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 las demás épocas. (HUYSMANS, 1978, p. 152)

3. 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” (Flaubert, 1993, p. 18). 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.

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 inadecuación 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 simbolista: el aristócrata que vive apartado de las masas proletarias y de la burguesía filisteas 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 (HUYSMANS, 1975, p. 279). 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 conmoción, cuyas causas habría vanamente de buscar durante mucho tiempo” (*ibid.*). 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” (*ibid.*). En una segunda instancia, y gracias a dicha característica, estas obras lo hacen penetrar en lo más profundo del “temperamento de aquellos maestros” (*ibid.*). 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” (*ibid.*). El cuarto movimiento es el de la “comunidad de ideas” (*ibid.*) 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” (*ibid.*). 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” (HUYSMANS, 1975, pp. 284-285).

En el capítulo XIV de la novela, 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” (HUYSMANS 1975, p. 277).

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 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.

¿Cabe afirmar que des Esseintes es un coleccionista en el sentido que le da Walter Benjamin a este término en su famoso ensayo sobre Edward Fuchs? (BENJAMIN, 1994, pp. 89-135). 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 los otorga a los artistas. Adquiere dos de los mejores cuadros de Moreau. Uno es *Salomé* y, el otro, *L'Apparition*. Robert Délevoy 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” (DÉLÉVOY, 1979, pp. 42-43).

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, 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 tercer 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 todo valor referencial y quedan relegados a un tercer plano.

IV

La pregnancia de la figura de Salomé ha sido muy poderosa en el imaginario esteticista de fines del siglo XIX y principios del XX. Virgen y fatal, ingenua y seductora, fue investida durante décadas con todos los atributos de la mujer perversa por la cual un hombre llega a perder la cabeza. Desde Moreau hasta Fritz Lang, que en *Metrópolis* (1923) fusiona las imágenes de María y de Salomé, pasando por Oscar Wilde, apenas hubo pintor, poeta o novelista que se sustrajera a su encanto.

Los pasajes que des Esseintes le dedica a la Salomé de Moreau tienen al menos cuatro fuentes. Dos de ellas son señaladas por el narrador: las palabras de los evangelios según San Mateo y San Marcos, y el poema de Stéphane Mallarmé *Herodiada* (1867). Las otras dos, no explicitadas, son el cuento *Hérodiade* de Flaubert (1877) y la crítica de Moreau por Huysmans publicada 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 acaso ya desde su origen mismo, los pasajes críticos de Huysmans fueron concebidos como textos literarios. En una carta dirigida a Émile Hennequin, fechada el 12 de mayo de 1883, Huysmans 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, p. 77). Poco después, a principios de enero de 1884, año de publicación de *Al revés*, 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” (citado en GAMBONI, 1989, p. 160).

En *L'Art moderne*, Huysmans escribe: “La Salomé que había expuesto, en 1878, vivía con una vida sobrehumana, extraña” (HUYSMANS, 1978, p. 154). 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” (*ibid.*). En un pasaje de *À rebours* leemos: “des Esseintes veía al fin realizada a esa Salomé, sobrehumana y extraña, que había soñado” (HUYSMANS, 1975, p. 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” (*ibid.*).

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 huysmaniana, 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. ⁴

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 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” (HUYSMANS, 1975, p. 114)

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. En tanto adjetivo, 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, desenrosándose bajo las arcadas” (HUYSMANS, 1975, p. 114).

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

4. Cf. Jauss, Hans Robert, 1995, pp. 117-124. “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, Madrid: Visor, 1995, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, pp. 117-124.

los acordes de una guitarra cuyas cuerdas puntea una mujer en cuclillas”. (HUYSMANS, 1975, p.115.) 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” (*ibid.*). 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 coinciden en el mismo punto de vista autor, narrador, personaje y 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 “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” (HUYSMANS, 1975, pp. 115-116).

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”, (HUYSMANS, 1975, p. 117). 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”, (HUYSMANS, 1975, p. 123). 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. (HUYSMANS, 1975, pp. 117-118).

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 del de Salomé. 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. 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.

V

¿Es posible pensar en una estrategia de apropiación de Huysmans por parte de Moreau? ¿Moreau necesitaba a Huysmans? 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 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* (DEMOUGIN, 1987, pp. 737-738). 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” (LUCIE-SMITH, 1997, p. 64). Según Dario Gamboni, los pintores hacia los cuales Huysmans dirige su interés en el momento de la redacción de *Al revés*, 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” (GAMBONI, 1989, p. 74).

Si en la década de 1880 ya hay pintores que claman por liberarse de los críticos que funcionan como exégetas y, lo que es peor, árbitros de sus obras –recordemos el resonante juicio que enfrentó a James A. McNeill Whistler y John Ruskin, que había acusado al artista de arrojar un pote de pintura a la cara del público-, Huysmans parece intentar el gesto contrario, esto es, prescindir de los pintores, no colaborar, sino absorber y producir textos críticos lo más autónomos posibles respecto de sus obras. 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 huysmaniana 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”, (WILDE, 1985, p. 44). Para Wilde, la crítica elevada, superior, es un arte creador, tan subjetivo como éste porque se ocupa de él “no como expresión, sino como emoción pura” (WILDE, 1985, p. 46). 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.

Para terminar, 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, 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. 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.

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 sub-

siديوario 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.⁵ “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.

BIBLIOGRAFIA

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

DÉLÉVOY, Robert, *Diario del simbolismo*, traducción de Francisco A. Pastor Llorián, Ginebra: Skira, 1979.

DEMOUGIN, Jacques (ed.), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, París: Larousse, 1987.

FLAUBERT, Gustav, *Bouvard et Pécuchet*, prólogo de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard/Folio, París: 1993.

GAMBONI, Dario, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, París: Les Éditions de Minuit, 1989.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours, Le drageoir aux épices*, edición y prólogo a cargo de Hubert Juin, París: 10/18, 1975.

———, *L'Art Moderne*, París: 10/18, 1978.

JAUSS, Hans-Robert, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward, *El arte simbolista*, traducción de Vicente Villacampa, Barcelona: Ediciones Destino/Thames and Hudson, 1997.

WILDE, Oscar, “El crítico artista”, en *Ensayos y diálogos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires: Hyspamérica/Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, 1985.

5. 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) .

APÉNDICE

AL REVÉS

(EDICIÓN BILINGÜE)

JORIS-KARL HUYSMANS

CARTA A J.-K. L.

(EDICIÓN BILINGÜE)

GUSTAVE MOREAU

EXTRACTOS DE

EL ARTE MODERNO

(EDICIÓN BILINGÜE)

GUSTAVE MOREAU

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 una 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.

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, incomprendible 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 ésa 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 estaba 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 verdaderamente una 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 enceguedores 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 estuprodivinos 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.

En même temps que s'appointait son désir de se soustraire à une haïssable époque d'indignes muflements, le besoin de ne plus voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues, était devenu pour lui plus despotique.

Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnances ou de regrets ; aussi, avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, loin de nos mœurs, loin de nos jours.

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces.

Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau.

Il avait acquis ses deux chefs d'œuvres et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux.

La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge ; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries

qui constellaient la robe d'orfrois plaquée sur sa poitrine.

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône ; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant, à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries, dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange.

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes. Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'Université de Louvain, l'évangile de saint Matthieu qui raconte, en de naïves et brèves phrases, la décollation du précurseur ; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes :

«Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu et plut à Hérode.

«Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait.

«Elle donc, induite par sa mère, dit : Donne-moi, en un plat, la tête de Jean-Baptiste.

«Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée.

«Et envoya décapiter Jean, en la prison.

«Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille ; et elle la présenta à la mère.»

Mais ni saint Matthieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose ; rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine.

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut, qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'Extrême-Orient ; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être as-

similée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle ; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.

Des Esseintes cherchait le sens de cet emblème. Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde ; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre ; ou représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe Hindou de la vie, une existence tenue entre des doigts de femme, arrachée, foulée par des mains palpitantes d'homme qu'une démente envahit, qu'une crise de la chair égare ?

Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes ; peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille Égypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l'incision pratiquée dans son flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l'enduire de bitumes et d'essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur.

Quoi qu'il en fût, une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l'aquarelle intitulée l'Apparition était peut-être plus inquiétante encore.

Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or ; des arabesques portaient de losanges en lazuli,

filaient tout le long des coupoles où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme.

Le meurtre était accompli ; maintenant le bourreau se tenait impassible, les mains sur le pommeau de sa longue épée, tachée de sang.

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse.

D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge.

Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides ; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille ; et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes ; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.

Sous les traits ardents échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent ; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents, la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre.

L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard l'Hérodiad qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes.

Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile.

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour, le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie ; un effroyable cauchemar étrange maintenait l'histrienne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante.

Ici, elle était vraiment fille ; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle ; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise ; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies.

Comme le disait des Esseintes, jamais, à aucune époque, l'aquarelle n'avait pu atteindre cet éclat de coloris ; jamais la pauvreté des couleurs chimiques n'avait ainsi fait jaillir sur le papier des coruscations semblables de pierres, des lueurs pareilles de vitraux frappés de rais de soleil, des fastes aussi fabuleux, aussi aveuglants de tissus et de chairs.

Et, perdu dans sa contemplation, il scrutait les origines de ce grand artiste, de ce païen mystique, de cet illuminé qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féeriques apothéoses des autres âges.

Sa filiation, des Esseintes la suivait à peine ; çà et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbari ; çà et là de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix ; mais l'influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible ; la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurait, dans l'art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et démêlait des sanglantes énigmes ; réunissant, fondant en une seule les légendes issues de l'Extrême-Orient et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inatten-

dus d'étoffes, ses hiératiques et sinistres allégories aiguïées par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne ; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs.

Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeure ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. Ces deux images de la Salomé, pour lesquelles l'admiration de Des Esseintes étaient sans bornes, vivaient, sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres.

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.

* Documento tomado de L'Herne. Huysmans, volumen dirigido por Pierre Brunel y André Guyaux, París : Éditions de l'Herne, 1985, pp. 173-174

Monsieur,

Je ne vous ai jamais remercié, et pourtant que ne vous dois-je pas? à vous qui m'avez donné une des plus précieuses récompenses de ma vie de travailleur –votre sympathie d'artiste, à vous qui avez si magnifiquement pénétré et mis en lumière mes modestes inventions, et qui les avez comme créées à nouveau de votre merveilleux et incomparable outil.

Mais vraiment j'avais toujours hésité, craignant de ne pouvoir vous exprimer ma reconnaissance comme je l'eusse voulu.

Et puis, vous l'avouerais-je, je me plaisais à croire qu'il y avait déjà comme un lien entre nous, l'amour des beaux rêves et des choses mystérieuses de l'art. Avais-je tort de penser que cela suffisait ?

Enfin, pris de remords d'être si en retard avec vous, je viens aujourd'hui, Monsieur, vous apporter tous mes remerciements, et du fond du cœur, pour tant de témoignages de votre bienveillante sympathie, vous priant, en outre, de croire à l'admiration et à la haute estime que j'ai pour votre talent et votre caractère.

Gustave Moreau.

4 octobre 1891

P. S. Je ne dois pas oublier, Monsieur, que je suis chargé par Monsieur Julián del Casal de la Maranne, un de vos fervents admirateurs, de vous bien remercier de l'obligeance si gracieuse que vous avez mise à être un trait d'union entre lui et moi.

EXTRACTOS DE *EL ARTE MODERNO*

El señor Gustave Moreau es un artista extraordinario, único. 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 las demás épocas. Tras haberse obsesionado con Mantenga y con da Vinci, cuyas perturbadoras princesas aparecen en misteriosos paisajes negros y azules, el señor Moreau se ha apasionado por las artes hieráticas de la India y por las dos corrientes del arte italiano y del arte hindú; espoleado por las fiebres de colores de Delacroix, extrajo un arte muy propio, creó un arte personal, nuevo, cuyo inquietante sabor desconcierta al principio. Es que, en efecto, sus telas ya no parecen pertenecer a la pintura propiamente dicha. Además de la extrema importancia que el señor Gustave Moreau otorga a la arqueología en su obra, los métodos que emplea para volver sus sueños visibles parecen tomados de los procedimientos del viejo grabado alemán, de la cerámica y de la joyería; hay de todo allí dentro, mosaico, niel, punto de Alenzón, paciente bordado de las épocas antiguas, y también tiene algo de la iluminación de los viejos misales y de las acuarelas bárbaras del antiguo Oriente.

Esto es aún más complejo, más indefinible. 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. Se tiene, en efecto, ante estos cuadros, una sensación casi igual a la que se experimenta cuando se leen ciertos poemas extraños y encantadores, tales como el sueño dedicado en las *flores del mal*, a Constantin Guys, por Charles Baudelaire.

Y hasta el estilo del señor Moreau se aproximaría más bien a la lengua orfebrada de los De Goncourt. Si fuera posible imaginarse la admirable y definitiva *tentación* de Gustave Flaubert, escrita por los autores de *Manette*

Salomon, tal vez obtendríamos la exacta similitud del arte tan deliciosamente refinado de Gustave Moreau.

La *Salomé* que había expuesto, en 1878, vivía con una vida sobrehumana, extraña; las telas que nos muestra, este año, no son ni menos singulares, ni menos exquisitas. Una representa a *Helena*, de pie, erguida, recortándose sobre un terrible horizonte salpicado de fósforo y rayado de sangre, con un vestido incrustado de piedras preciosas como un relicario; sosteniendo en la mano, como la dama de pique de los juegos de cartas, una gran flor; caminando con los ojos bien abiertos, fija, en una pose cataléptica. A sus pies yacen montones de cadáveres atravesados de flechas, y, con su augusta belleza blonda, domina la matanza, majestuosa y soberbia como la Salambô presentándose ante los mercenarios, 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.

La otra tela nos muestra a Galatea, desnuda, en una gruta, acechada por el enorme rostro de Polifemo. Es aquí sobre todo donde van a estallar por completo los magismos del pincel de este visionario.

La gruta es un vasto estuche donde, bajo la luz caída de un cielo de lapislázuli, una flora mineral extraña cruza sus brotes fantásticos y entremezcla los delicados guípures de sus inverosímiles hojas. ¡Ramas de coral, enramadas de plata, estrellas de mar, caladas como filigranas y de color ciervo, surgen al mismo tiempo que verdes tallos que soportan quiméricas y reales flores, en este antro iluminado con piedras preciosas como un tabernáculo, que contiene la inimitable y radiante alhaja, el cuerpo blanco, teñido de rosa en los senos y en los labios, de la Galatea dormida en su largo cabello pálido!

Le gusten o no a uno estas feerías nacidas en el cerebro de un comedor de opio, hay que reconocer que el señor Moreau es un gran artista y que domina hoy con toda la cabeza, el banal tropel de los pintores de historia.

Monsieur Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. Après avoir été hanté par le Mantegna, et par le Vinci dont les troublantes princesses passent dans de mystérieux paysages noirs et bleus, M. Moreau s'est épris des arts hiératiques de l'Inde et des deux courants de l'art italien et de l'art hindou ; il a, éperonné ainsi par les fièvres de couleurs de Delacroix, dégagé un art bien à lui, créé un art personnel, nouveau, dont l'inquiétante saveur déconcerte d'abord. C'est qu'en effet ses toiles ne semblent plus appartenir à la peinture proprement dite. En sus de l'extrême importance que M. Gustave Moreau donne à l'archéologie dans son œuvre, les méthodes qu'il emploie pour rendre ses rêves visibles paraissent empruntées aux procédés de la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie ; il y a de tout là-dedans, de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels et des aquarelles barbares de l'antique Orient.

Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable. La seule analogie qu'il pourrait y avoir entre ces œuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment pas qu'en littérature. L'on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le rêve dédié, dans les *Fleurs du mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire.

Et encore le style de M. Moreau se rapprocherait-il plutôt de la langue orfévrie des De Goncourt. S'il était possible de s'imaginer l'admirable et définitive *tentation* de Gustave Flaubert, écrite par les auteurs de *Manette Salomon*, peut-être aurait-on l'exacte similitude de l'art si délicieusement raffiné de M. Moreau.

La Salomé qu'il avait exposée, en 1878, vivait d'une vie surhumaine, étrange ; les toiles qu'il nous montre, cette année, ne sont ni moins singulières,

ni moins exquises. L'une représente *Hélène*, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une chasse ; tenant à la main, de même que la dame de pique des jeux de cartes, une grande fleur ; marchant les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. À ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche.

L'autre toile nous montre *Galatée*, nue, dans une grotte, guettée par l'énorme face de Polyphème. C'est ici surtout que vont éclater les magismes du pinceau de ce visionnaire.

La grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures des ses invraisemblables feuilles.

Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles !

Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste et qu'il domine aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire.

