

“La obertura de Tannhäuser” de J. K. Huysmans. Traducción y comentario¹

Julietta Videla Martínez*
Universidad Nacional de Córdoba
julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

Fecha de recepción: 24/02/25

Fecha de aceptación: 01/09/25

RESUMEN

Este trabajo ofrece en primer término una traducción al castellano y luego un comentario sobre “La obertura de Tannhäuser”, un poema en prosa de Joris Karl Huysmans publicado en la *Revue wagnérienne* [1885] dirigida por Édouard Dujardin. El texto es un hallazgo, en primer lugar, porque se trata de una reflexión sobre la música y la obra de Wagner en un escritor que se destaca por la crítica pictórica y que conoce escasamente el mundo de la música. En segundo lugar, aunque ignore esta forma de arte porque su fuerte es la pintura, la novela *À rebours* [1884], delata cierta aproximación no solo a la obra de Wagner, sino también a la teoría de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. Finalmente, el texto es relevante desde el punto de vista técnico en cuanto que la escritura del crítico traslada la representación y la música wagnerianas a los lenguajes pictórico y literario, denotando así la “correspondencia” entre las diferentes artes y la hermandad entre Wagner y Moreau. El hallazgo y la traducción de “L’Ouverture de Tannhäuser” nos permitirá comprobar la importancia de la teoría wagneriana en la crisis de la novela naturalista que Huysmans desencadena con la escritura de *À vau-l’eau* [1882] y *À rebours* y cómo dicha teoría formará parte de un nuevo modo de escritura literaria que se debate entre la producción de una “obra de arte total” y el trabajo del detalle en el que dicha totalidad se desdibuja.

Palabras clave: Wagner y Huysmans. Obra de arte total. Wagnerismo francés. Totalidad y detalle.

“The Tannhäuser Overture” by J. K. Huysmans. Translation and commentary.

ABSTRACT

This work offers first a translation into Spanish and then a commentary on “La obertura de Tannhäuser”, a prose poem by Joris Karl Huysmans published in the *Revue wagnérienne* [1885] directed by Édouard Dujardin. Firstly, the text is a discovery, because it is a reflection on Wagner's music and work by a writer who is known for his pictorial criticism and who has little knowledge of the world of music. Secondly, although he ignores this art form because his forte is painting, the novel *À rebours* [1884], reveals a certain approximation, not only to Wagner's work, but also to the theory of the *Gesamtkunstwerk* [total work of art]. Finally, the text is relevant from the technical point of view in that the critic's writing transfers Wagnerian representation and music to the pictorial and literary languages, thus denoting the “correspondence” between the different arts and Wagner and Moreau's brotherhood. The discovery and translation of “L’Ouverture de Tannhäuser” will allow us to verify the importance of Wagnerian theory in the crisis of the naturalistic novel that Huysmans triggers with the writing of *À vau-l’eau* [1882] and *À rebours* and how this theory will be part of a new mode of literary writing that struggles between the production of a “total work of art” and the work of detail in which this totality is blurred.

Key words: Wagner and Huysmans. Total work of art. French Wagnerism. Totality and detail.

¹ Agradezco a los evaluadores de este artículo que facilitaron bibliografía de difícil acceso y brindaron sugerencias que permitieron mejorar tanto la traducción como el comentario del texto.

* Es doctoranda en Letras becada por CONICET. Es profesora en Literatura Española I y en Literatura Europea Comparada (UNC). Autora y coautora de traducciones sobre literatura francesa del siglo XIX (realismo y romanticismo), como así también de diversos artículos sobre literatura europea y estética literaria. Ha sido becada en el marco de su doctorado para realizar estancias de investigación en Francia, España y Brasil. El presente trabajo se enmarca en su proyecto de doctorado y en investigaciones orientadas a las nociones de estilo y autonomía del arte en literaturas europeas y transnacionales.

1. Traducción de la “La obertura de Tannhäuser”²

En un paisaje que la naturaleza no sabría crear, en un paisaje en el que el sol se desvanece hasta la exquisita y suprema dilución del amarillo de oro, en un paisaje sublimado en el que, bajo un cielo enfermizamente luminoso, las montañas opalizan sobre azulados valles el blanco cristalizado de sus cimas; en un paisaje inaccesible a los pintores, porque se



² “L’Ouverture de Tannhäuser”

Dans un paysage comme la nature n'en saurait créer, dans un paysage où le soleil s'apâlit jusqu'à l'exquise et suprême dilution du jaune d'or, dans un paysage sublimé où sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalisent au-dessus des bleuâtres vallons le blanc cristallisé de leurs cimes ; dans un paysage inaccessible aux peintres, car il se compose surtout de chimères visuelles, de silencieux frissons, et de moiteurs frémissantes d'air, un chant s'élève, un chant singulièrement majestueux, un auguste et pacifiant cantique élané de l'âme des las pèlerins [sic] qui s'avancent en troupe.

Et ce chant, sans effusions féminines, sans câlines prières s'efforçant d'obtenir par les hasardeuses singeries de la grâce moderne le rendez-vous réservé d'un Dieu, se développe avec cette certitude de pardon et cette conviction de rachat qui s'imposèrent aux humbles et suggestives âmes du Moyen-Age.

Adorant et superbe, mâle et probe, il déduit l'épouvantable fatigue du Pêcheur descendu dans les caves de sa conscience, l'inaltérable dégoût du Voyant spirituel mis en face des iniquités et des fautes accumulées dans ces redoutes et il affirme aussi, après le cri de foi dans la rédemption, le bonheur surhumain d'une nouvelle, l'indicible allégresse d'un cœur neuf éclairé, tel qu'un Thabor, par les divins rayons de la mystique Supéressence.

Puis ce chant s'affaiblit et peu à peu s'efface ; les pèlerins [sic] s'éloignent, le firmament s'assombrit, la paille lumineuse du jour s'atténue et bientôt l'orchestre inonde de leurs crépusculaires l'invraisemblable et authentique site. C'est une dégradation de teintes, une poussière de rais, un mica de sons, qui se meurent avec le dernier écho du cantique perdu au loin ; — et la nuit tombe sur cette immatérielle nature, créée par le génie d'un homme,

maintenant repliée sur elle-même dans une inquiète attente.

Alors un nuage irisé des morbides couleurs de la flore rare, des violets expirés, des roses agonisants, des blancs moribonds des anémones, se déroule puis éparpille ses moutonneux flocons dont les ascensionnelles nuances se foncent, exhalant d'inconnus parfums où se mêlent le relent biblique de la myrrhe et les senteurs voluptueusement compliquées des extraits modernes.

Soudain, dans ce site musical, dans ce fluide et fantastique site, l'orchestre éclate, peignant en quelques traits décisifs, enlevant de pied en cap, avec le dessin d'une héraldique mélodie, Tannhäuser qui s'avance ; — et les ténèbres s'irradient de lueurs, les volutes des nuées prennent des formes tourmentées de hanches et palpitent avec d'élastiques gonflements de gorges ; les bleues avalanches du ciel se peuplent de nudités ; des cris de désirs incontinents, des appels de stridentes lubricités, des élans d'au delà charnel, jaillissent de l'orchestre et, au dessus de l'onduleux espalier des nymphes qui défaillent et se pâment, Vénus se lève, mais non plus la Vénus antique, la vieille Aphrodite, dont les impeccables contours firent hennir pendant les séculaires concupiscences du Paganisme, les dieux et les hommes, mais une Vénus plus profonde et plus terrible, une Vénus chrétienne, si le péché contre nature de cet accouplement de mots était possible !

Ce n'est plus, en effet, l'immarcescible Beauté seulement préposée aux joies terrestres, aux excitations artistiques et sensuelles telle que la salacité plastique de la Grèce la comprit ; c'est l'incarnation de l'Esprit du Mal, l'effigie de l'omnipotente Luxure, l'image de l'irrésistible et magnifique Satanesse qui braque, sans cesse aux aguets des âmes chrétiennes, ses délicieuses et maléfiques armes.

Telle que Wagner l'a créée, cette Vénus, emblème de la nature matérielle de l'être, allégorie

compone sobre todo de quimeras visuales, de estremecimientos silenciosos, y de humedades temblorosas de aire, un canto se eleva, un canto singularmente majestuoso, un canto augusto y pacificador surgido del alma de los peregrinos que se acercan en grupo.

Y este canto, sin efusiones femeninas, sin afectuosas plegarias que se esfuerza por obtener, mediante azarosas monerías de la gracia moderna, la cita reservada de un Dios se desarrolla con esta certeza de perdón y esta convicción de reparación que se imponían a las humildes y sugestivas almas de la Edad Media.

du Mal en lutte avec le Bien, symbole de notre enfer intérieur opposé à notre ciel interne, nous ramène d'un bond en arrière à travers les siècles, à l'imperméable grandeur d'un poème symbolique de Prudence, ce vivant Tannhäuser qui, après des années dédiées au stupre, s'arracha des bras de la victorieuse Démonne pour se séfugier [sic] dans la pénitente adoration de la Vierge.

Il semble que la Vénus du musicien soit la descendante de la Luxuria du poète, de la blanche Belluaire, macérée de parfums, qui écrase ses victimes sous le coup d'énervantes fleurs ; il semble que la Vénus wagnérienne attire et capte comme la plus dangereuse des déités de Prudence, celle dont cet écrivain religieux n'écrit qu'en tremblant le nom : Sodomita Libido.

Mais bien qu'elle rappelle par son concept les allégoriques entités du Moyen-Âge, elle apporte en sus un piment moderne, insinue un courant intellectuel de raffinement dans cette masse de sauvages voluptés qui coulent ; elle ajoute, en quelque sorte, des sensations exaspérées au naïf canevas des anciens âges, assure plus certainement enfin, par cette exaltation d'une acuité nerveuse, la défaite du héros, subitement initié aux lascives complications de cervelle du temps épuisé où nous sommes.

Et l'âme de Tannhäuser fléchit, et son corps succombe. Inondé d'ineffables promesses et d'ardents effluves, il tombe, délirant, dans les bras des polluantes Nuées qui l'enlacent ; sa personnalité mélodique s'efface sous l'hymne triomphant du Mal — plus la démoniaque tempête de la chair qui rugit, les éclairs sulfureux et les jets phosphoriques qui grondent dans l'orchestre s'apaisent ; l'incomparable éclat de ces grands cuivres qui

Adorador y soberbio, viril y probo, tiene como consecuencia la espantosa fatiga del Pecador que ha descendido a las profundidades de su consciencia, la repugnancia inalterable del Vidente espiritual frente a las iniquidades y las faltas acumuladas en estos reductos, y afirma también, después del grito de fe en la redención, la felicidad sobrehumana de una vida nueva, la alegría indescriptible de un nuevo corazón iluminado tal como un

semblent une transposition des aveuglantes pourpres et des somptueux ors de Delacroix, s'affaissent — et un susurrement d'une ténuité délicate, un frôlement presque deviné de sons adorablement bleus et aériennement roses, frissonne dans l'éther nocturne qui déjà s'éclaire. — Puis l'aube apparaît, le ciel hésitant blanchit comme peint avec des sons blancs de harpe, se teint de couleurs encore tâtonnantes qui peu à peu se décident et resplendent dans le magnifique alléluia, dans la fracassante splendeur des timbales et des cuivres. Le soleil surgit, s'évase en gerbe, crève l'horizon dont la barre s'élargit et monte ainsi que du fond d'un lac dont la moire fulmine sous les rayons qu'elle répercute. Au loin, plane le cantique intercédant, le cantique augural et fidèle des pèlerins [sic], détergeant les dernières plaies de l'âme épuisée par la diabolique lutte ; — et, dans une apothéose de clarté, dans une gloire de Rédemption, la Matière et l'Esprit s'enlacent, le Mal et le Bien se lient, la Luxure et la Pureté se nouent avec les deux motifs qui serpentent, mêlant les baisers épuisants et rapides des violons, les éblouissantes et douloureuses caresses de cordes énervées et tendues, au cœur de l'âme maintenant agenouillée, célébrant la définitive submersion, l'inébranlable stabilité dans le sein d'un Dieu.

Et tremblant et ravi, l'on sort de la vulgaire salle où le miracle de cette essentielle musique s'est accompli, emportant avec soi, dans un nécessaire recueillement, l'indélébile souvenir de cette admirable ouverture de Tannhäuser, de ce prodigieux et initial résumé de l'immense grandeur de ses trois babéliques actes.

Thabor³, por los divinos rayos de la mística Superesencia⁴.

Luego este canto se debilita y poco a poco desaparece; los peregrinos se alejan, el firmamento se oscurece, el heno luminoso del día se atenúa y la orquesta inunda de resplandores crepusculares el inimaginable y auténtico sitio. Es una degradación de tonos, un polvo de luz, una mica de sonidos, que se mueren con el último eco del cántico perdido a lo lejos; —y la noche cae sobre esta naturaleza inmaterial, creada por el genio de un hombre, ahora replegada sobre ella misma en una espera inquieta.

Entonces una nube irisada de mórbidos colores de la extraña flora, de violetas debilitados, de rosas agonizantes, de blancos moribundos de anémonas, se extiende y luego esparce sus copos encrespados cuyos matices ascendentes se oscurecen, exhalando perfumes desconocidos en los que se mezclan el hedor bíblico de la mirra y los aromas voluptuosamente complicados de los extractos modernos.

De repente, en este lugar musical, en este fluido y fantástico lugar, la orquesta estalla, pintando en algunos trazos decisivos, ejecutando en su totalidad, con el dibujo de una heráldica melódica, a

Tannhäuser que avanza; —y las tinieblas se irradian de resplandores, las volutas de nubes toman formas tormentosas de cinturas y palpitan con elásticas hinchazones de gargantas; las azules avalanchas del cielo se pueblan de desnudeces; gritos de deseos incontinentes, llamados de estridentes lubricidades, impulsos que provienen de más allá de lo carnal brotan de la orquesta y, por encima de la ondulante espaldada de las ninfas que desfallecen y se extasían, Venus se eleva, pero no ya la Venus antigua, la vieja Afrodita, cuyos impecables contornos hacían relinchar a dioses y hombres durante las seculares concupiscencias del Paganismo, sino una Venus más profunda y más terrible, una Venus cristiana, ¡si el pecado contra natura de este acoplamiento de palabras fuera posible!

En efecto, la Belleza inmortal ya no es más solo responsable de las alegrías terrenales, de las excitaciones artísticas y sensuales tal como lo comprendía la salacidad plástica de Grecia; es la encarnación del Espíritu del Mal, la efigie de la lujuria omnipotente, la imagen de la irresistible y magnífica Satanesa⁵ que apunta, siempre al acecho de las almas cristianas, sus deliciosas y maléficas armas.

³ Existen dos montes Thabor, uno ubicado en Francia y otro en Israel. El primero se encuentra en una cumbre de los Alpes franceses, en el *Massif de Ceres*. Las comunas francesas que se encuentran en la intersección (Orelle, Savoie, Valmeinier) están ligadas a la religión cristiana, por este motivo hay una gran cantidad de iglesias y capillas. El monte Thabor o Tabor de Israel tiene 588 metros y se encuentra aislado en la región de Galilea. Es significativo tanto para la tradición judía como para la cristiana, y en su cumbre se hallan vestigios de iglesias, además de haber sido ocupado por monjes y eremitas. En este último caso, el monte está ligado al acontecimiento de la “transfiguración” de Cristo narrado en el Nuevo Testamento, en el que Jesús cambia su apariencia física por un breve lapso para mostrar su naturaleza divina. Es probable que la alusión de Huysmans se acerque al monte de Israel teniendo en cuenta la importancia que le da a la

figura del eremita en su novela *À rebours*, cuyo personaje es una especie de eremita del arte. Además, las alusiones religiosas propias de la leyenda wagneriana son también una antesala de la conversión católica de Huysmans.

⁴ El término que utiliza Huysmans es *Supéressence*, un vocablo común en su escritura, ya que aparece años más tarde de este artículo en el primer capítulo de la novela *Là-bas* [1891] a propósito del cristo de Grünewald. Con el uso de esta palabra, la significación del texto parece inclinarse más hacia la representación del monte Thabor de Israel, ya que es allí donde Cristo revela su “superesencia” en la “metamorfosis”.

⁵ Conservamos el neologismo *Satanesse* en castellano.

Tal como Wagner la creó, esta Venus, emblema de la naturaleza material del ser, alegoría del Mal en lucha contra el Bien, símbolo de nuestro infierno interior opuesto a nuestro cielo interno, nos trae de un salto hacia atrás a través de los siglos, a la impermeable grandeza de un poema simbólico de Prudencio⁶, este Tannhäuser⁷ viviente que, después de años dedicados al estupro, se escapa de los brazos de la demonia⁸ para refugiarse en la penitente adoración de la Virgen.

Parece que la Venus del músico es la descendiente de la *Luxuria* del poeta, del blanco bestiario, macerado de perfumes, que aplasta a sus víctimas bajo el impacto de flores enervantes; parece que la Venus wagneriana atrae y capta como la más peligrosa de las deidades de Prudencio, aquella cuyo nombre este escritor religioso solo escribe temblando: *Sodomita Libido*.

Aunque ella recuerda mediante su concepto las entidades alegóricas de la Edad Media, aporta adicionalmente un toque moderno, insinúa una corriente intelectual de refinamiento en esta masa de salvajes voluptuosos que corren; añade, en cierta forma, sensaciones exasperadas al bordado ingenuo de épocas antiguas, asegura, en definitiva, por esta exaltación de una sensibilidad nerviosa, la derrota del héroe, súbitamente iniciada en las lascivas complicaciones cerebrales de la época agotada a la que pertenecemos.

Y el alma de Tannhäuser flaquea, y su cuerpo sucumbe. Inundado de inefables promesas y de ardientes efluvios, cae, delirante, en los brazos de Nubes contaminadas que lo abrazan; su personalidad melódica se esfuma bajo el Himno triunfante del Mal —y luego la demoníaca tempestad de la carne que ruge, los relámpagos sulfurosos y los chorros fosfóricos que retumban en la orquesta se apaciguan; el incomparable resplandor de estos grandes metales que parecen una transposición de púrpuras enceguedores y suntuosos oros de Delacroix, se hunden— y un susurro de una tenuidad deliciosa, un roce casi percibido de sonidos adorablemente azules y aéreamente rosas, estremece en el éter nocturno que ya se aclara. — Entonces el alba aparece, el cielo vacilante emblanquece como pintado con sonidos blancos del arpa, se tiñe de colores todavía titubeantes que poco a poco se deciden y resplandecen en el magnífico aleluya, en el estruendoso esplendor de timbales y metales. El sol aparece, se ensancha en haces, revienta el horizonte en cuya línea se extiende y asciende tal como del fondo de un lago en el que el tornasolado relampaguea bajo los rayos que dicha línea reverbera. A lo lejos, planea el cántico intercediendo, el cántico augural y fiel de los peregrinos, limpiando las últimas heridas del alma extenuada por la diabólica lucha; — y, en una apoteosis de claridad, en una gloria de Redención, la Materia y el

⁶ Aurelio Clemente Prudencio, poeta cristiano de la época tardoantigua (Calahorra 348 d. C. - 410), escribió la *Psychomachia* (392 d. C.). Dicha obra es uno de los primeros testimonios del cambio del tradicional carácter amable de Venus vinculado con la belleza y la fecundidad hacia un aspecto negativo ligado con las personificaciones de la Lascivia (la *Luxuria*, la *Voluptas* y la *Libido*). En la obra de Wagner es Tannhäuser quien tiene que elegir entre el vicio o la virtud personificadas en Elizabeth y Venus. Para ampliar los usos que Richard Wagner hace de la diosa Venus, véase Sánchez Martínez, A. (2024).

⁷ La comparación entre Prudencio y Tannhäuser sintetiza el contexto histórico en el que el poeta hispanolatino escribe su poema en el marco del reciente triunfo de la Iglesia católica por sobre el paganismo durante el Imperio y la lucha entre el amor profano y el amor sagrado a la que se enfrenta el héroe y cantor de la leyenda alemana actualizada por Wagner. Así, la lucha de Prudencio y la de Tannhäuser son similares: el catolicismo frente al paganismo de Prudencio se equipara a la disputa entre la figura virginal y celestial de Elizabeth y la Venus profana, voluptuosa y carnal de Wagner.

⁸ Conservamos el neologismo *Démone* en castellano.

Espíritu se abrazan, el Mal y el Bien se ligan, la Lujuria y la Pureza se anudan con los dos motivos que serpentean, mezclando los besos agotados y rápidos de los violines, las deslumbrantes y dolorosas caricias de las cuerdas enervadas y tendidas, al corazón augusto y calmo que se abre, a la melodía intermediadora, al cántico del alma ahora arrodillado, celebrando la definitiva sumersión, la inquebrantable estabilidad en el seno de un Dios.

Y tembloroso y alegre, salimos de la vulgar sala donde el milagro de esta música esencial se cumplió, llevando consigo, en esta necesario recogimiento, el recuerdo indeleble de esta admirable obertura de Tannhäuser, de este prodigioso e inicial compendio de la inmensa grandeza de sus tres babélicos actos.

2. Comentario

a) Crisis del naturalismo: ruptura de la unidad y artesanía del detalle

En un conjunto de documentos que reúne Grojnowski (1996), hallamos una reseña de Bourget (2008), el divulgador de la “teoría de la decadencia” de Baudelaire, sobre los ensayos de crítica de arte que Huysmans publica bajo el título *L’Art moderne* [1883] y una carta que le envía este a Bourget a propósito de dicha reseña [188?]. La primera caracterización que realiza Bourget sobre el libro de Huysmans es la siguiente: “passionné, parfois très pénétrant, parfois très partial, – mais un livre de sincérité, qui dit nettement ce que l’auteur pense” [apasionado, a veces muy penetrante, a veces muy parcial, – pero un libro de sinceridad, que dice claramente lo que el autor piensa] (Grojnowski, 1996: 109)⁹. Además, agregará que, para precisar la figura de Huysmans, la opinión pública ha definido a su autor erróneamente como

naturalista porque ha publicado una que otra *nouvelle* en las *Soirées de Médan* [1880] pero, en realidad, eso es lo único que tiene en común con Zola o Maupassant ya que de la generación de aquellos escritores, Huysmans es quien tiene “le «faire» (...) le plus personnel” [el «hacer» (...) más personal] (1996: 109). Por “le faire” podemos entender “el estilo”, el “modo de escribir” más personal entre los de su generación: Huysmans escapa a las reglas de la escuela naturalista. Un estilo que Bourget continuará delimitando como “une nervosité fine et douloureuse, un goût amer de la vie, et un pessimisme nostalgique” [un nerviosismo fino y doloroso, un gusto amargo por la vida, y un pesimismo nostálgico] (1996: 109). El crítico define a Huysmans como modernista por su innovación en la escritura, que está ligada al nerviosismo con el que escribe, es decir, con la enfermedad que se manifiesta en la lengua escrita. Dicho nerviosismo es, a la vez, “el fondo y la forma” o el estilo en sí mismo. Finalmente, Bourget señala que de los dos temas modernos en el arte contemporáneo (la vida y el sueño) -opuestos entre sí-, la obra de Huysmans, como la de Moreau, está regida por el sueño. Esto es así porque, según Bourget, el artista cierra los ojos y mira hacia su interior contemplando sus fantasías. Del mismo modo, la fantasía y el sueño estarán presentes en la obra Wagner, como así también la religión, por lo tanto, es indudable la relación manifiesta entre Wagner, Huysmans y Moreau.

La noción de enfermedad influida por las ciencias médicas -a la que hemos hecho una mínima alusión a través de las palabras de Bourget, quien la reconoce en el estilo neurótico de Huysmans-, atraviesa todo el siglo XIX en la literatura francesa y, como indica Cabanès (1991), es polisémica y se vincula con la noción de cuerpo. Esto se da porque la época de la Revolución y el

⁹ Todas las traducciones son propias.

Consulado marca el nacimiento de la clínica; así, el lenguaje fisiológico se introduce en los distintos campos de las humanidades, las ciencias sociales y las artes. No obstante, hay una diferencia entre la literatura producida antes y después de 1880, es decir, entre la literatura realista y naturalista por un lado y, por el otro, la literatura del decadentismo y el simbolismo. Huysmans escribe a lo largo de esta línea temporal, en algunas ocasiones, influido por escritores e ideas que perfilaron su trabajo -especialmente por Zola, Flaubert, el realismo y el naturalismo-, aunque a partir de 1880 comienza a dudar de las teorías y los modos en boga de la escritura literaria a la vez que emprende una búsqueda de formas distintas de las ya tradicionales. Así, la novela naturalista entra en crisis como también lo hace el cientificismo a través del cual se piensa la literatura. Esto se ve, por ejemplo, en los *Essais de psychologie contemporaine* en los que Bourget torna las explicaciones científicas en psicológicas, es decir, las enfermedades o discapacidades que antes de 1880 eran percibidas principalmente en el cuerpo -como el caso de la deformidad del pie de Hippolyte en *Madame Bovary*- pasan a reconocerse en la psiquis y el interior del individuo, pero también se percibe en el intento de tomar distancia de las producciones de las *Soirées de Médan* tanto por parte de Huysmans como también por Bourget a través del reconocimiento que hace en la reseña sobre la obra del escritor, donde habla de su escritura neurótica. Entonces, para los escritores de fin de siglo, el naturalismo narra el mundo exterior, y la enfermedad aparece en el cuerpo de los personajes. Esta literatura entra en crisis, la enfermedad deja de ser pensada como objeto exterior, o desde una mirada externa, para comenzar a coincidir con la interioridad, la psicología y el lenguaje de esa misma interioridad. Cabanès y Larroux (2005) evidencian cómo ya en un artículo de *Gil Blas* [1884],

Maupassant distinguía dos tipos de novelistas: “les romanciers objectifs, et les romanciers metteurs en scène, qui recourent à des procédés opposés pour représenter la vie intérieure” [los novelistas objetivos, y los novelistas escenógrafos, que recurren a procedimientos opuestos para representar la vida interior] (2005: 131). Esta crisis del naturalismo se manifiesta explícitamente con una carta abierta publicada en 1887, nuevamente en *Gil Blas*, por cinco escritores discípulos de Zola: Bonnetain, Rosny, Descaves, Margueritte y Guiches. Dicha carta expresa su desvinculación del naturalismo tal como se venía desarrollando al reprochar a Zola una “ignorance médicale et scientifique totale, une observation superficielle, la rabâchage des vieux clichés, une recherche systématique de la pornographie” [ignorancia médica y científica total, una observación superficial, la reiteración de viejos clichés, un estudio sistemático de la pornografía] (Raimond, 1985: 25). Así, después de 1880, la escuela naturalista se disuelve, aunque los primeros en plantearse frente a Zola son Hennique y Huysmans con *À vau-l'eau* (2005) y *À rebours*.

La crisis de la novela naturalista según Cabanès coincide también con la crisis del “gran estilo” que analiza Magris (1993), ambas reflexiones son las distintas caras de un mismo cambio sentimental y epistémico. Uno de los rasgos que los críticos encuentran en esta época de crisis es la emergencia y manifestación de los géneros literarios que les interesan a los simbolistas, decadentistas y vanguardistas, esto es: la *nouvelle*, el cuento, el poema o el poema en prosa y otros a medio camino entre la narración y la poesía que darán un lugar predominante a un narrador en busca de la representación de la vida interior y sus enfermedades, como la neurosis y los nervios. Asimismo, la novela “*fin-de-siècle*” o “le période qui va des années 1884 à *La Recherche du temps perdu*” [el periodo que va desde los años 1884 a *En busca del*

tiempo perdido] (Cabanès y Becker, 2001: 35) se convierte en un laboratorio de hibridación de géneros y se pone en crisis el cientificismo, retornando al espiritualismo. Con la “muerte del naturalismo” lo que se busca proclamar, en verdad, es la “muerte del cientificismo”, pero esto no ocurre drásticamente, sino de manera paulatina debido a la fuerte influencia de la “Teoría de la decadencia” de Bourget y de otros escritores como Villiers de L’Isle-Adam, quien en muchas de sus obras manifiesta una burla al cientificismo, por ejemplo, en *L’Eve future* [1886].

A partir de 1882, entonces, evidenciamos el camino de reflexión crítica sobre el modo de escribir novelas naturalistas en las mismas obras de Huysmans. En este año, el autor publica *À vau-l’eau*. Esta *nouvelle* es el inicio del viaje de autocritica en el que todavía queda una materialidad naturalista —un empleado del ministerio como Folantin que desea una cena lista a la salida del trabajo y que por ello visita bares en decadencia—, es decir, se percibe la teoría que Zola ya había expuesto en *Le roman expérimental* [1880]. Sin embargo, Folantin ya es el prototipo de soltero que no solo le tiene asco a la vida y a su magro salario, sino que además se considera inapto para los placeres carnales, radicando en esta última característica la imagen del inútil relevante para el esteta del decadentismo. En 1883, Huysmans escribe su novela más conocida, *À rebours*, al tiempo que publica *L’art moderne* reseñado por Bourget. En 1885, publica su impresión pictórica sobre la obra *Tannhäuser* en la *Revue Wagnerienne*. Este año es decisivo para la exposición de su distanciamiento respecto de Zola y del naturalismo: la crítica y la ékfrasis de la pintura y la música se funden como germen de la nueva escritura que está en constante cambio. De hecho, en uno de los escasos estudios recientes sobre este texto, Arnaud Vareille lo define como un punto nodal que manifiesta la tensión entre la representación

por lo real más trivial y el impulso por la búsqueda del ideal del esteta (2016). Para 1891, Huysmans habrá pasado ya la época del decadentismo e ingresa en una etapa conocida como satanismo. En ese año, publica su novela *Là-bas*, cuyo protagonista, Durtal, se esfuerza por escribir una novela basada en el personaje histórico de Gilles de Rais. Reflexionando sobre cómo componer la obra, se da cuenta de que “teorías que había creído inquebrantables ahora se deshacían, se hacían polvo poco a poco, le llenaban el espíritu como escombros” (Huysmans, 2015: 18). Esas teorías son tanto las del naturalismo como las del decadentismo, por ello, Durtal llega a la conclusión de que debería escribir una novela a doble camino que cuente con “la veracidad del documento, la precisión del detalle, la lengua adornada y nerviosa del realismo, pero también habría que hacerse posero del alma, (...) hacer, en una palabra, un Naturalismo espiritualista” (2015: 19). Como puede observarse, lo que prevalece en su reflexión sobre la estética literaria, es la tensión entre lo real y lo ideal. Durtal recuerda y revive la contemplación de *La crucifixión* de Grünewald, obra renacentista que le revela lo que él persigue como “naturalismo espiritualista”. Es incuestionable, entonces, que la pintura trasladada al lenguaje literario propicia la crisis de la novela naturalista y domina la renovación estética desde la mirada de Huysmans, pero hay algo más que encontramos en común en dicha crisis: la religión. En general, los antihéroes huysmansianos se ven tentados a recaer en ella por algún motivo vinculado con el arte. Posiblemente un arte religioso le permita a Huysmans combatir el positivismo y el “americanismo” como materia esencial de la vida y de la novela naturalista. De ahí que des Esseintes se encierre en su Tebaida y adore las pinturas de Moreau como la *Salomé*, que también toma el tema de la Biblia. Otro tanto ocurre con las

impresiones que Huysmans escribe de Tannhäuser en 1885 —todavía muy lejos de convertirse al catolicismo— y con la revelación estética que vive Durtal a la luz de la *Crucifixión* de Grünewald.

b) El wagnerismo en la propuesta huysmansiana

La crítica de arte pictórico y las numerosas éfrasis en las obras de Huysmans eclipsan la atención tanto del autor como de la crítica sobre su obra, motivo por el cual parece quedar poco lugar para establecer relaciones con la música. Aunque Villar indica en uno de los pocos trabajos sobre Huysmans y la obra de Wagner que “Huysmans's knowledge of Wagner was superficial and mediated through acquaintances” [El conocimiento sobre Wagner que tenía Huysmans era superficial y mediado por conocidos] (2006, §1), en la última edición de *À rebours*, Pierre Jourde anota que Huysmans asiste el 3 de abril de 1885, junto a Mallarmé, a un concierto de Wagner en el Théâtre du Château-d'Eau (Huysmans, 2022: 356). Sin embargo, parece haberlo hecho precisamente porque Dujardin le solicitó un artículo para su *Revue wagnérienne* (2022: 561). Asimismo, Béatrice Didier afirma que la iniciación de Huysmans en la obra wagneriana ha sido tardía e incompleta (1985: 295). Por otra parte, Mercier (1975) sostiene que, a pesar de tener amistades que conocen bastante sobre la obra de Wagner, como Villiers de L'Isle Adam y Mallarmé, Huysmans no buscó profundizar sus conocimientos en este tema, ni siquiera en su estancia en Alemania en 1888. Por ello, las únicas referencias explícitas a Wagner en su obra son la evocación sobre la Obertura de 1885 aquí traducida y el capítulo XV dedicado a

la música en *À rebours* de 1884. Si bien, las referencias a Wagner no son numerosas, Didier recalca la presencia constante de la música como campo artístico, no solo como referente en las obras de Huysmans, sino también como estilo en la introducción de la melodía gregoriana en el género novelesco (1975: 294-296).

Quien inicia la divulgación sobre la obra de Wagner es Baudelaire con su texto *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* [1861]. De hecho, este ensayo es la exposición de “la conjunción de dos pensamientos básicos de las artes occidentales en la segunda mitad del siglo XIX: el de Richard Wagner y el de Charles Baudelaire” (Botero García, 2013: 510). Aunque Nerval y Gautier, como primeros reseñadores, escribieron algunas notas sobre la música de Wagner a partir de 1850¹⁰, quien logra allanar el paso a la teoría y la obra del compositor en París, y particularmente en el ámbito de la literatura, es Baudelaire, pero con la intención de construir y profundizar un nuevo estilo literario. De ahí que el objetivo que movilice a Dujardin a crear la *Revue wagnérienne* en 1885 sea, como señala Guichard (1963), profundizar el aspecto filosófico y simbólico. Así, cuando Huysmans escribe el poema en prosa, deja en evidencia que se ha servido del artículo de Baudelaire, cuya literatura es, a su vez, junto con la de Mallarmé, un modelo importante en el proceso de transformación de su escritura. De ahí que Vareille comprenda el texto wagnerista de Huysmans como un ejercicio de estilo (2016), hábito bastante común hacia el cambio de siglo: no olvidemos los ejercicios de estilo proustianos que lindan con el decadentismo.

Antes de este poema en prosa, en *À rebours*, Huysmans parece presentar una

¹⁰ Para consultar sobre los primeros escritos acerca de Wagner en Francia, ver “Les premiers curieux: Nerval” (Cœuroy, 1965).

mirada más teórica y distante hacia la obra de Wagner, pero no menos significativa para la comprensión de su estética en construcción durante esa época. En el capítulo XV dedicado a la música, des Esseintes manifiesta su preferencia por el canto gregoriano, una forma melódica que en el presente es considerada como caduca, pero que “era, en realidad, la voz de la antigua Iglesia, el alma de la Edad Media (...)” (Huysmans, 2000: 345). Esta, como los «Lieder» de Schubert, lo trasladan a otra época antigua, a “sitio[s] despoblados[s] y silencioso[s]” (2000: 349), en definitiva, esta es la música que repercute sobre sus nervios. Frente a este gusto particular aparece la referencia a Wagner, cuya obra le parece imposible de fragmentar sin perder el sentido y afirma que:

esas melodías, organizadas como los capítulos de una obra que se van completando recíprocamente y se dirigen todos juntos hacia una misma conclusión, le servían al autor para trazar a lo largo de ellas el carácter de sus personajes, encarnar sus pensamientos y revelar sus motivaciones (...), y que, por lo tanto, sus ingeniosos y persistentes retornos sólo resultaban comprensibles a los oyentes que seguían el desarrollo del tema desde su exposición y que veían cómo los personajes iban precisándose poco a poco y evolucionando en relación con su entorno del que no podían ser separados sin verlos perecer, como las ramas desgajadas de un árbol. (Huysmans, 2000: 348)

Ante esta crítica, no se sabe si Huysmans comprendió erróneamente la teoría de la obra de arte total que se basa en la correspondencia o la hermandad de las artes o si su cuestionamiento se aproxima a su propio interés por trabajar el detalle, pero en cualquier caso, Huysmans podría estar diciendo lo mismo de algunas novelas de Zola, de allí que el nacimiento de la crisis de la novela naturalista y la fragmentación tengan origen en esta novela¹¹. Asimismo, la comparación con “las ramas desgajadas de un árbol” es muy ilustrativa para entender la concepción de arte que está pensando Huysmans, puesto que, si nos introducimos en su lógica, este escritor —distanciándose de una idea como la rama, que necesita de las otras partes del árbol para adquirir significado— abogaría, en su lugar, por el trabajo detallado de la manzana, por ejemplo, como fruto que históricamente ha adquirido múltiples significados y que a la vez nos remite al manzano del que proviene¹². Si bien se piensa aquí en una analogía que permita comprender la mirada huysmansiana acerca de la estética literaria, no debemos pasar por alto que se focaliza sobre un elemento de la naturaleza, dimensión de la que, desde Baudelaire en adelante, y muy especialmente en el mismo Huysmans, tomarán distancia despotenciándola. De ahí que el texto sobre *La obertura* inicie con la imposibilidad de crear un paisaje por parte de la naturaleza: “En un paisaje que la naturaleza no sabría crear”. Por oposición a dicha naturaleza, la correspondencia entre las artes —aquí liderada por la música antes

¹¹ André Cœuroy realiza uno de los primeros estudios sobre el wagnerismo en Francia y hace referencia al capítulo XV de *À rebours* en relación con el comentario de la obertura por parte de Huysmans como así también establece una similitud entre Zola y Wagner sosteniendo que el *leitmotiv* es utilizado en las novelas de Zola con las mismas consecuencias que en los dramas wagnerianos. Para ampliar la relación entre el naturalismo y Wagner, véase Cœuroy (1965).

¹² Puede ser de gran utilidad tener en mente el texto “Manzanas silvestres” encontrado en la compilación *Primavera* de H. D. Thoreau (2022), donde el escritor estadounidense cuenta la significación que tuvo la manzana para los griegos, los romanos, el Antiguo Testamento, Homero y Heródoto, entre otros.

que por la pintura— es quien tiene la potestad de la creación.

Esta última referencia a la obra de Wagner que Huysmans concreta en *La obertura* tiene, al menos, cuatro aspectos fundamentales en donde ensaya su nuevo estilo de prosa. Podríamos enumerarlos de la siguiente manera: en primer lugar, un estado onírico, tal como lo reconoce Mercier (1975: 229); en segundo lugar, la presencia de la religión que remite a la época de la antigüedad tardía; como tercer elemento, la transposición de la música al lenguaje pictórico y literario y, finalmente, la referencia a la obertura como pieza musical dentro de un conjunto del que adquiere cierta autonomía.

El estado onírico se hace presente desde las paletas de colores a las imágenes mitológicas y fantásticas que ofrece la obra de Wagner, tal como la aparición de Venus en sus nubes irisadas. La obertura se convierte, para Huysmans, en un paisaje de “quimeras visuales” al que ningún pintor tiene acceso, excepto en la imaginación de los sueños, lo que denota la búsqueda del arte por el ideal. La relación entre la prosa onírica y la pintura más tarde se hace esencial en Huysmans, una prueba de ello es la *nouvelle En rade* [1887], cuyo protagonista, Jacques Marles, tiene un sueño que es, a la vez, una reescritura de la ékfrasis de los cuadros de Moreau realizada en el capítulo V de *À rebours*. No olvidemos tampoco que desde 1883, Bourget ya señala en su reseña sobre *L'Art moderne* que el sueño es tema sobre el que trabajan tanto Huysmans como Moreau. Sin embargo, el sueño no consiste solo en la temática, sino también en el estilo total.¹³ La presencia de la religión también es principal en la metamorfosis del estilo huysmansiano desde 1884 hasta su etapa de conversión católica. De ahí que para des Esseintes (*À rebours*), las obras más

importantes de Flaubert sean *La tentation de Saint Antoine* y *Salammbô*, que la época evocada constantemente sea la de la decadencia latina y que sus ejercicios estéticos se parezcan tanto a los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, o que para la nueva formulación de un “naturalismo espiritualista”, Durtal (*Là-bas*) se remonte a la pintura de la Crucifixión de Grünewald. En el poema en prosa sobre la obertura, las referencias a la religión cristiana ya son propias de la obra de Wagner, pero lo que convierte a la obertura en un fresco huysmansiano es la comparación entre Tannhäuser, el héroe de la leyenda germana que toma Wagner, y Prudencio, el poeta cristiano de la antigüedad tardía que cristianiza y resignifica la Venus antigua. Respecto de la pintura, es común en sus textos el trabajo sobre ékfrasis de obras del renacimiento, de Goya, Durero, Moreau, entre otros, a las que dota, en su escritura, de movimiento — dimensión de la que carece la pintura— y de ese modo, narra no solo una descripción, sino también la historia a la que alude la pintura, inventa diversas posibilidades, evoca textos de la Biblia, como por ejemplo, las ékfrasis de las Salomé de Moreau que al mismo tiempo habilitan un versículo del libro de Mateo del Nuevo Testamento en el V capítulo de *À rebours*. No obstante, el trabajo que realiza en el poema en prosa ya no consiste en trasladar una imagen pictórica al lenguaje literario y dotarlo de movimiento, sino más bien en “fotografiar”, pausar o ralentizar los movimientos de la Obertura, asignar colores, gamas y tonalidades a los sonidos, establecer comparaciones históricas, interpretar y significar, finalmente, bajo la palabra poética. De ahí que Vareille sostenga que Huysmans, con este ejercicio de estilo, reafirma la primacía de las palabras sobre la música, por oposición al

¹³ Dejamos mencionado este punto debido a que es relevante para el trabajo mayor al que pertenecen

estas investigaciones aunque no lo desarrollamos aquí por falta de espacio.

simbolismo de Verlaine que aligera el verbo y aproxima la escritura a la música (2016). Si bien el poema es recargado de adjetivos, el resultado termina simulando la idea de obra de arte total wagneriana en el proceso de fusión entre las artes ya que, como afirmaba Wyzewa, defensor del wagnerismo, este modo de proceder es la intención común de los *wagnéristes* (2016, 159). Por último, no es azaroso que Huysmans se haya detenido en la Obertura y la reinterprete desprendiendo nuevos significados. Si tenemos en cuenta la crítica a la obra de Wagner anteriormente citada que realiza un año antes de este poema en el capítulo XV de *À rebours*, observaremos que allí está la clave de su nuevo trabajo estético entre 1884 y 1887: la tensión entre la unidad y la fragmentación de la obra que hemos ejemplificado más arriba con la manzana y el manzano. La obertura de Tannhäuser que inspira a Huysmans a escribir el poema onírico se destaca por ser una pieza introductoria de tipo “mosaico” en el que aparecen motivos de toda la obra, uno tras otro. Luego de Wagner, este tipo de pieza cae en desuso y da paso a lo que se conoce como “preludio”. Lo interesante de la obertura mosaico es que se asemeja a la manzana o al detalle que reúne todos los elementos de la obra pero que a la vez puede separarse de la misma y continúa conservando su propio significado. Algo similar ocurre más tarde, por ejemplo, con “Un amour de Swann”, una pieza de *Du côté de chez Swann*, salvando la diferencia de que en realidad no se encuentra al principio de toda la *Recherche*, sino después de “Combray”. La historia adquiere motivos que reaparecen a lo largo de toda la *Recherche* y a la vez es posible de leerse de manera autónoma, como lo destacan algunas críticas, como las de Beckett (2008) y Klossowski (2021). Así, damos cuenta de que a pesar de ser un texto de Huysmans pocas veces mencionado en el conjunto de su obra, este poema posee, al menos, estas cuatro claves de lectura

esenciales no solo para la comprensión de su propia obra, sino también para la crisis de la novela naturalista y la construcción de la novela del siglo XX.

- c) Conclusiones: tensión entre la idea de “obra de arte total” y el trabajo sobre el detalle

Uno de los textos más conocidos acerca de la crítica de la idea de obra de arte total, es decir, sobre la teoría y, principalmente, la obra de Wagner es “El caso Wagner” de Nietzsche (2003) publicado en 1888, no solo por la dureza con la que arremete contra Wagner, su antiguo maestro, sino también por la lectura que hace de la “Teoría de la decadencia” desarrollada por Bourget en su estudio sobre Baudelaire (2008) en 1883. En este último texto, el francés habla sobre la autonomía del individuo y la autonomía de la frase y la palabra. Esta idea le permite pensar a Nietzsche la estructura de las obras del compositor romántico y del arte europeo moderno en general. A partir de ello, sostiene que, en realidad, sus obras no son más que un trabajo sobre las partes mientras que “El todo ha dejado en absoluto de vivir. Es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto” (2003: 198). Y este estilo de trabajo es para Nietzsche “miniaturista”, anima a las partes, las resalta, haciendo que el todo pierda la vida, el sentido, es una “poetización del detalle” (2003: 200). La crítica de Nietzsche realizada en 1888 hacia Wagner, la literatura francesa y el arte moderno en general, aunque revela casi explícitamente la lectura de los ensayos de Bourget —más allá de que se conocen escritos y correspondencia entre ellos— no deja de remitirnos principalmente a *À rebours* y, tal vez, al poema aquí

traducido¹⁴. Como hemos visto en el apartado anterior, Huysmans nos deja su clave estética y la que vendrá en el siglo XX en la crítica que ejerce sobre la obra de Wagner desarrollada en el capítulo XV de su novela. Donde Huysmans ve en el drama de Wagner un conjunto indivisible que no puede dispersar sus componentes conservando una significación autónoma, Nietzsche se horroriza por lo contrario: considera que hay un trabajo de miniaturista que dispersa heterogéneamente sus elementos rompiendo el sentido de la totalidad. De ahí que la crítica de arte realizada por Huysmans, tiempo más tarde, en *Certains* [1889], no sea solo crítica, sino también una prosa poética que juega con el miniaturismo y la significación del detalle. Así, hablando de una exposición de obras de Moreau en 1886 después de describir algunas pinturas, dice: “Lejos de esta sala, en la oscura calle, el recuerdo deslumbrado de estas obras persistía, pero las escenas no aparecían más en su conjunto, se diseminaban en la memoria, en sus infatigables detalles, en sus minucias de accesorios extraños” (Huysmans, 2016: 151-152). En este sentido, si hay algo que Huysmans, como buen diletante, encontró en la teoría y la obra de Wagner, es la hermandad entre las artes que dialoga con la correspondencia de Baudelaire, pero, sobre todo, aquello que tiene en común con su proyecto estético desde 1884: la poetización del detalle con significación autónoma, como la Obertura de Tannhäuser.

Referencias bibliográficas

- Bourget, P. (2008) *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: El copista.
- Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Botero García, M. (2013). “Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire”. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), 509-536. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012655>
- Cabanès, J.-L. (1991). *Le Corps et la Maladie dans les récits realistes (1856-1893)*. Paris: Klincksieck.
- Cabanès, J.-L. & Becker, C. (2001). *Le Roman au XIX^e siècle: l'explosion du genre*. Paris: Bréal.
- Cabanès, J.-L. & Larroux, G. (2005). *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*. Paris: Belin.
- Cœuroy, A. (1965). *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France. Le wagnérisme littéraire*. Paris: Gallimard.
- Didier, B. (1985). “La référence musicale”, *Les Cahiers de L'Herne. Huysmans*. Paris: Éditions de L'Herne.
- Guichard, L. (1963). *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Grojnowski, D. (1996). *Le sujet d'À rebours*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Huysmans, J.-K. (1993). “L'Ouverture de Tannhäuser”. *Revue wagnérienne*. Vol. 1. 59-62. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19995b/f4.vertical>
- (2005). *Romans I. Marthe. Les sœurs Vatar. Sac au dos. En ménage. À vau-l'eau. À rebours. En rade. Un dilemme. La retraite de monsieur Bougran*. Paris: Robert Lafont.
- (2015). *Allá lejos*. Madrid: Valdemar.
- (2016). *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos.
- (2022). *À rebours*. Paris: Gallimard.
- Klossowski, P. (2021). *Sobre Proust*. Buenos Aires: Cactus.
- Magris, C. (1993). *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. España: Ed. Universidad de Navarra.
- Mercier, A. (1975). “Huysmans et l'attrait du wagnérisme”. *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*. 225-229. Paris: Nizet.
- Nietzsche, F. (2003). *El caso Wagner. Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.

¹⁴ Hemos dejado de lado otras referencias relevantes de los textos de Bourget y Nietzsche por falta de espacio, pero otros indicios que nos remiten directamente a la novela y al estilo huysmansiano se

relacionan con la neurosis y la enfermedad que Nietzsche le adjudica tanto a la obra de Wagner como al “estilo de decadencia” de fin de siglo.

- Raimond, M. (1985). *La crise du roman. Des lendemains, du naturalisme aux années vingt*. Paris: Librairie José Corti.
- Sánchez Martínez, A. (2024). “La diosa Venus en Tannhäuser de Wagner”, *Trama y Fondo*. 1-15.
https://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/sanchez-martinez-andres.pdf
- Thoreau, H. D. (2022). “Las manzanas silvestres”. *Primavera*. Buenos Aires: Godot.
- Vareille, A. (2016). “L’Ouverture de Tannhäuser ou l’imagination concrète de Huysmans”, *Huysmans et les arts*. Paris: Garnier.
- Villar, A. (2006). “The Gesamtkunsthhaus: Music in À rebours”. *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*.
https://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/villar.htm