


La mirada de Des Esseintes en *À rebours* de Huysmans. Una vía para ahondar en la actitud estética del capitalismo artístico

Carlota Díaz Díaz
Universidad Complutense de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.96108>

Recibido: 20/05/2024 • Aceptado: 13/03/2025

ES Resumen: *À rebours* de Huysmans narra la historia de Des Esseintes, un joven aristócrata que, en el marco del fin del siglo XIX, decide recluirse permanentemente en una nueva residencia. El personaje hace de su vida una concatenación de experiencias estéticas heterogéneas y sorprendentes buscando expresar complejos estados emocionales y evadirse. Su visión del mundo se presenta como un precedente de ciertas posturas actuales en la línea de las descritas por los sociólogos Lipovetsky y Serroy en *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste* y las abordadas por Soto en "Estéticas en TikTok, entre lo histórico y lo digital". El vínculo entre las diferentes visiones puede comprenderse a partir de algunas aportaciones terminológicas de Grietzer en *Ambient Meaning: Mood, Vibe, System*.

Palabras clave: Huysmans; *À Rebours*; Baudelaire; vibración; capitalismo artístico.

FR Le regard de Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans : une voie pour approfondir l'attitude esthétique du capitalisme artistique

Résumé : *À rebours* de Huysmans raconte l'histoire de Des Esseintes, un jeune aristocrate qui, à la fin du XIX^e siècle, décide de se retirer définitivement dans une nouvelle résidence. Le personnage fait de sa vie une succession d'expériences esthétiques hétérogènes et surprenantes dans sa quête d'exprimer des états émotionnels complexes et de s'évader. Sa vision du monde est présentée comme précurseur de certaines attitudes actuelles telles que celles décrites par les sociologues Lipovetsky et Serroy dans *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, ainsi que celles abordées par Soto dans "Estéticas en TikTok, entre lo histórico y lo digital". Le lien entre ces différentes visions peut être compris à travers certaines contributions terminologiques de Grietzer dans son étude rigoureuse *Ambient Meaning: Mood, Vibe, System*.

Mots clés: Huysmans ; *À Rebours* ; Baudelaire ; vibration ; capitalisme artistique.

ENG Des Esseintes' Gaze in *À rebours* by Huysmans: A Path to Exploring the Aesthetic Attitude of Artistic Capitalism

Summary: *À rebours* by Huysmans narrates the story of Des Esseintes, a young aristocrat who, in the bleak context of the late 19th century, decides to seclude himself in a residence. He transforms his life into a succession of heterogeneous aesthetic experiences in an attempt to express complex emotional states and escape. His worldview can be seen as a precursor to certain contemporary attitudes, as described by sociologists Lipovetsky and Serroy in *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, and as explored by Soto in *Estéticas en TikTok, entre lo histórico y lo digital*. The connection between these perspectives can be understood through the terminological framework provided by Grietzer in *Ambient Meaning: Mood, Vibe, System*.

Keywords: Huysmans; *À Rebours*; Baudelaire; vibe; artistic capitalism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Un breve análisis de *À rebours*. 3. El shock. 4. *À rebours* en el siglo XXI. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Díaz Díaz, Carlota. (2025). "La mirada de Des Esseintes en *À rebours* de Huysmans. Una vía para ahondar en la actitud estética del capitalismo artístico". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 40(1), 157-167. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.96108>

1. Introducción

À *rebours*, obra de Huysmans publicada por primera vez en 1884, narra la historia de Des Esseintes, un joven aristócrata que, intentando escapar de los valores y dilemas existenciales de su época, decide recluírse en una residencia aislada de la sociedad. La profunda estima del excéntrico personaje por lo artificial, que concibe como igual o superior a lo natural, le impulsa a hacer de su vida una concatenación de experiencias estéticas heterogéneas. La capacidad de las posesiones del dandi para generar impresiones particulares y significativas adquiere un papel central en su proyecto. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del personaje, este estilo de vida termina por revelarse como estéril (Huysmans, 2019).

Resulta necesario destacar que la peculiar actitud perceptiva del personaje y la naturaleza de los ejercicios que lleva a cabo ha despertado ya la atención de autores como Faxedas (2018), Herrero (Huysmans, 2016), Pinto (2002) y Bourgeois (2008). Estos críticos subrayan la visión excepcionalmente personal que el protagonista de À *rebours* establece con aquello que le rodea. Tomando como punto de partida algunas consideraciones de estos estudiosos, en las próximas páginas se trata de ahondar en aspectos más concretos de la visión particular y subjetiva que Des Esseintes proyecta sobre su entorno. Para comprender mejor la postura del dandi se recurre al trabajo de Baudelaire (2024) y al de Vasili Kandinsky (2023).

Esta base resulta necesaria para abordar la relación entre la particular forma de interpretar la realidad emocional, sensorial e intelectualmente del joven aristócrata con ciertas posturas perceptivas más recientes. Para establecer un vínculo claro entre ambos enfoques, se toman en cuenta las aportaciones de Lipovetsky y Serroy, autores que ponen en relación la cosmovisión finisecular y la actual apelando a las aportaciones de Charles Baudelaire y Oscar Wilde (2019: 60, 327). Se trata aquí de un tipo de análisis contrastivo que ya habría sido introducido por Walter Benjamin, al emplear en su momento la figura y producciones del poeta parisino mencionado, para reflejar determinadas facetas de la dimensión estética de su propia época (2008: 206-259). Con el objeto de ahondar en algunos aspectos más actuales vinculados a la experiencia psicológico-emocional marcadamente individualista característica del consumo de redes sociales de imágenes y vídeos y su relación con la novela se consideran, por último, las recientes aportaciones de Erthal (2022), Soto (2022) y Grietzer (2017).

2. Un breve análisis de À rebours

À *rebours* (1884), obra considerada casi más un manifiesto de su época que una composición propiamente ficcional (Herrero, 2016: 15; Durand 1989: 163), narra la historia de Des Esseintes, un joven aristócrata que decide adoptar una nueva forma de vida en total reclusión. El extravagante personaje trata, con dicha decisión, de evadirse del marco desesperanzador del fin del siglo XIX y de la gran crisis existencial derivada de él. Considerando lo artificial como igual o superior a lo natural, Des Esseintes trata de jugar con las posibilidades significativas de sus pertenencias, buscando alcanzar un estadio de constante entretenimiento y evasión. Debe partirse de que, en general, los distintos estudios de À *rebours* realizados por la crítica (Herrero, 2016; Bourgeois, 2008; Pinto, 2002) plantean la misma relación del protagonista con su entorno y coinciden en considerar sus experiencias estéticas como excepcionalmente personales. Charles Baudelaire, reconocido por ser uno de los padres del simbolismo (Moréas, 1886: 150) y escritor muy admirado por el personaje de Des Esseintes (Huysmans, 2019: 649-651), parece asentar, en buena medida, las bases de la actitud perceptiva de este. En *Le Peintre de la vie moderne*, el autor de *Les Fleurs du Mal* (1857) critica ya, como lo hace posteriormente la novela de Huysmans, toda postura aprendida respecto al arte, valorando la capacidad de los elementos materiales por sus condiciones formales distintivas para evocar sensaciones y adquirir significados precisos. Fundamentándose en estas ideas, el poeta parisino se centra en defender la existencia de una forma de percibir en la que el individuo, capaz de captar cualquier diferencia y detalle, concibe todo “en nouveauté”. Como si este último se encontrara “toujours ivre”. Esta misma es la disposición que mantiene el paseante como sujeto que se sumerge en la multitud, actuando como un “kaléidoscope doué de conscience” (Baudelaire, 2024: 31-33, 44-50).

A pesar de estas coincidencias, la peculiar mirada de Des Esseintes tiene un componente más puramente subjetivo. Autores como Herrero (2016), Bourgeois (2008) y Pinto (2002) advierten ya de este hecho. Se trata, este, de un personaje que, como menciona el primero de ellos, busca “descubrir y sentir intensas emociones y extrañas visiones” huyendo de “lo natural y lo vulgar” por medio del “artificio ingenioso” (Herrero, 2016: 49-54). Un sujeto que emprende, sin abandonar su casa, un “viaje estético-fantástico-espiritual” en el que se aúnan “la sensibilidad más refinada”, “el encanto de la fantasía” y una “minuciosa elaboración intelectual” (Herrero, 2016: 72, 73). Bourgeois, por su parte, considera que À *rebours* “confère aux objets une vie textuelle autonome de leur réalité référentielle”. Este estudioso aborda un aspecto muy llamativo de la novela de Huysmans en lo que respecta al objeto libro que extrapola a la relación del protagonista con otras posesiones. De acuerdo con el crítico, para el dandi “le contenant importe autant sinon plus que le contenu” (Bourgeois 2008: 7). Este último es, en definitiva, un coleccionista que espera rodearse de “objets singuliers qui ne renvoient narcissiquement plus qu’à lui-même” (2008: 3-7). Por último, Pinto establece una relación entre las Exposiciones Universales, que describe referenciando a Walter Benjamin como “una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar” (1972: 179), con las casas burguesas decimonónicas como la del personaje. Enfatiza, además, que los objetos en este marco pueden construirse como un reflejo del espíritu (Pinto 2002: 42, 45-47) y apela al uso “de velos” por parte del protagonista “para cubrir la verdad desnuda” (Huysmans, 1980: 45).

La priorización de Des Esseintes por el impacto distintivo formal de los elementos de su entorno sobre su contenido, como medio para expresar intereses personales muy específicos, resulta recurrente en la novela.

Un ejemplo memorable es el capítulo en el que se describen ecrásticamente las formas de las plantas de su invernadero (Huysmans, 2019: 606-609). El protagonista afirma que “aucune ne semblait réelle”, calificándolas como “monstres” (Huysmans, 2019: 610). Otro, en el que simplemente se expone su opinión sobre la apariencia evocadora de distintas piedras preciosas (Huysmans, 2019: 571-573). Este interés del dandi por la faceta evocativo-subjetiva de los objetos de los que se rodea es independiente de su conocimiento en torno a su carácter material y contextual. Como menciona Bourgeois, en *À Rebours* “le livre” se convierte “en narcissique bibelot de marqueterie, il devient un objet à toucher et à contempler dont la forme, la matérialité ont autant d'importance, sinon plus que le contenu du livre (le texte)” (2008: 7). No solo, como refiere el crítico, el interés de Des Esseintes por la encuadernación de sus tomos resulta igual o superior que la que profesa por sus contenidos, también parecen suscitarle mayor agrado ciertos motivos y singularidades estilísticas de sus novelas, que su sentido y trasfondo general. El dandi, por ejemplo, no desestima los textos monásticos cuyo contenido no considera fidedigno, sino que los resignifica como obras literarias, fijándose en ciertos motivos y particularidades formales (Huysmans, 2019: 655-666). De hecho, en la novela se apela en términos sinestésicos a que el protagonista tiene un objetivo común con la lectura de textos religiosos y grecolatinos: el de deleitarse con aquellas ideas y con el estilo que presentan “ces faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet qu'il aimait tant à savourer” (Huysmans 2019: 666). Des Esseintes llega a reconocer, incluso, como características muy positivas la ambigüedad e imprecisión de una obra, como se explicita en el pasaje en el que observa *Salomé dansant devant Hérode* (1876) de Moreau. Admira, concretamente, la voluntad del pintor de “rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque”, colocando a Salomé en un palacio “d'un style confus et grandiose” (Huysmans 2019: 581). Dicha ambigüedad le permite desarrollar sus propias conjeturas y expresar su subjetividad, sin la intención de llegar a una interpretación definitiva, como se observa con sus elucubraciones respecto al significado de “le sceptre d'Isis” (Huysmans, 2019: 581, 582). En general, Des Esseintes tiende a perseguir “ce rien, ce ton en plus, ce fumet capiteux, cette touche rare qui qualifie une œuvre d'art” (Huysmans, 2019: 626). En la novela se equiparan, por tanto, por el carácter único que tienen para el protagonista, las impresiones sensoriales y las interpretaciones estériles, realizadas por el puro placer de especular.

Se ve ya, con ello, la idea mencionada de que Des Esseintes se busca a sí mismo en los objetos que le rodean (Bourgeois, 2008: 6). El personaje busca persistentemente integrar estos elementos en juegos estéticos que funcionan como vías para establecer contacto con recuerdos personales y canalizar emociones complejas. De hecho, como es posible extraer del inicio de la novela, existe una relación de causalidad entre la infancia traumática del dandi y su atracción hacia temas oscuros. La mayoría de los gustos del protagonista constituyen, precisamente, una expresión de sus arraigados sentimientos de ira y tristeza y de su marcada misantropía. En el primer capítulo se llega a presentar, incluso, la idea de que ciertas vivencias personales pueden llegar a condicionar las reminiscencias que despertarán en un futuro determinados objetos en un sujeto específico. En él se narra cómo Des Esseintes “par haine, par mépris de son enfance” decide colgar del techo de una de sus habitaciones una jaula de plata con un grillo, el cual “chantait comme dans les cendres des cheminées du château de Lourps” (Huysmans, 2019: 546). De esta forma, “quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bouscullaient devant lui” (Huysmans, 2019: 546). Asimismo, en el capítulo V, cuando Des Esseintes alude a algunos dibujos en carboncillo, que representan rostros y cuerpos deformados, este menciona que, en buena medida, dichas deformaciones le resultan atrayentes porque le evocan vivencias pasadas: “des souvenirs de fièvre typhoïde”, “des nuits brûlantes” y “des affreuses visions de son enfance” (Huysmans, 2019: 588).

Este enfoque, que considera los elementos del entorno como significantes vacíos capaces de adquirir sentido remitiendo a experiencias emocionales individuales constituye un punto de partida para juegos estéticos más complejos. El dandi lleva a cabo, así, ejercicios en los que se establecen múltiples correspondencias. Si bien Des Esseintes no remite con ellos directamente a su pasado, los utiliza como medio para satisfacer sus anhelos y experimentar emociones complejas y matizadas. Un ejemplo se halla en el primer capítulo, en el que establece relaciones entre determinados tonos de colores con ciertas personalidades y sus respectivas cosmovisiones (Huysmans, 2019: 549-550).

Otro pasaje similar es el siguiente:

[...] Des Esseintes avait aussi créé des ameublements fastueusement étranges, divisant son salon en une série de niches, diversement tapissées et pouvant se relier par une subtile analogie, par un vague accord de teintes joyeuses ou sombres, délicates ou barbares, au caractère des œuvres latines et françaises qu'il aimait. Il s'installait alors dans celle de ces niches dont le décor lui semblait le mieux correspondre à l'essence même de l'ouvrage que son caprice du moment l'amenait à lire. (Huysmans, 2019: 546)

En estas líneas se alude a la existencia de distintos compartimentos que apelan a sensaciones y emociones complejas. Se refiere a una concordancia de tonos alegres o sombríos, delicados o bárbaros, que claramente remiten a un vasto mundo emocional cuyas particularidades se manifiestan en la propia selección. Puede extraerse que el dandi persigue una armonización espontánea entre lo que subjetivamente le transmite un libro a nivel esencial, como un todo, con el efecto visual de una serie de elementos estilísticos coherentes entre sí. Tanto en este como en el pasaje anteriormente mencionado, las correspondencias establecidas no son tanto verticales, aquellas mediante las cuales se expresa, en palabras de Faxedas, que “lo que está arriba es como lo que está abajo y viceversa” (2018: 20), como horizontales. Es decir, correspondencias en las que se crean analogías entre los elementos de un mismo nivel, del mundo material (Faxedas,

2018: 20). Como curiosidad, debe señalarse que en *El retrato de Dorian Gray*, el protagonista lleva a cabo ejercicios estéticos parecidos a este último con distintas ediciones de la propia obra de *À rebours* desde una postura lúdica análoga. En la novela de Wilde se hace referencia a que Gray: "(...) procured from Paris no less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control" (1997: 137).

El interés de Des Esseintes por la capacidad de los objetos para despertar sensaciones y emociones particulares le lleva a construir, además, espacios temáticos inmersivos personalizados. Este último punto que se relaciona directamente con la idea del espacio total wagneriano (Faxedas 2018: 129), se desarrolla en la novela de una forma peculiar. La propuesta de Des Esseintes no busca experimentar la vida cotidiana en un entorno más atractivo, sino simular vivencias y sus sensaciones y emociones correspondientes (Huysmans, 2019: 553-555, 588-591). Un ejemplo es su creación de una cabina-comedor que reproduce "la cabine d'un navire". En ella llega a colocar unas ventanas de ojo de buey que dan a un acuario con peces mecánicos creando la ilusión de hallarse bajo el mar. Des Esseintes busca obtener con esta habitación "les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours" y el "plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent" (Huysmans, 2019: 554) con la ventaja añadida de no tener fatiga ni cansancio por ello. Otro espacio análogo es el dormitorio del protagonista, el cual reproduce la sencillez de una cámara monástica y con el que espera producirse paz y tranquilidad. De acuerdo con el texto, si bien el personaje no experimenta "aucune vocation pour l'état de grâce" (2019: 590-591), sí siente simpatía hacia la calma de la reclusión conventual. En este mismo cuarto se recoge un lienzo del Greco cuya contemplación permite al protagonista obtener la impresión de encontrarse viviendo "dans le fin fond d'un cloître". Dicha obra favorece un estado de calma que facilita la conciliación del sueño del personaje (Huysmans, 2019: 590).

Debe añadirse que esta proyección imaginativa no sólo se aplica sobre espacios tangibles alterados. Des Esseintes deforma también la realidad ayudándose exclusivamente de la imaginación, diluyendo sus fronteras, persiguiendo una adaptación del entorno a sus deseos y expectativas. Lo hace con la finalidad de autogenerarse experiencias nuevas y sorprendentes, pero en un marco controlado. Para él viajar supone una pérdida de tiempo, ya que la imaginación es capaz de "suppléer à la vulgaire réalité des faits" (Huysmans, 2019: 554). No solo a aquellos deseos "réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale" puede darse respuesta "par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes" (Huysmans, 2019: 554). Al trasladar "cette captieuse déviation" puramente "dans le monde de l'intellect", también pueden sentirse, "aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies" (Huysmans, 2019: 555). Para Des Esseintes resulta innegable que, como pueden hacerse largos viajes de exploración mediante "la suggestive lecture d'un ouvrage raconte tant de lointains voyages", es asimismo factible "sans bouger de Paris" adquirir "la bien-faisante impression d'un bain de mer". Simplemente es necesaria una visita al "bain Vigier, situé, sur un bateau, en pleine Seine" (Huysmans, 2019: 555). Generar este tipo de ilusión, según el protagonista, es tan sencillo como "savoir s'y prendre". El sujeto debe "concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même" (Huysmans, 2019: 555).

Quizás, el ejemplo más memorable en lo que se refiere a la realización por parte del dandi de ejercicios estético-imaginativos evasivos sea el que se relata en el capítulo XI (Huysmans, 2019: 635-647). Parte del episodio precedente ya se dedica a describir el paseo de Des Esseintes por un paisaje inmersivo que él mismo compone con una combinación de perfumes (Huysmans, 2019: 630, 631). En el capítulo XI da un paso más y decide salir de su residencia por un tiempo prolongado, por primera vez desde su mudanza. En un primer momento, inspirado por las imágenes de Dickens, autor al que había leído recientemente, su objetivo es el de realizar un viaje a Londres, sin embargo, una breve parada en París termina perturbando por completo sus planes. En la ciudad el "affreux temps" con el que el dandi se encuentra constituye ya "un acompte de l'Angleterre" (Huysmans, 2019: 637-638). A medida que el joven aristócrata pasea por la capital francesa comienza a ver la imagen de "un Londres pluvieux, colossal", percibiendo el olor a "fonte échauffée et la suie" (Huysmans, 2019: 638). Los límites entre lo que observa e imagina el personaje de Huysmans terminan por diluirse por completo. En el cierre del capítulo, el protagonista acude a un bar que identifica como un pub inglés y a sus integrantes como personajes de las novelas del mencionado escritor (Huysmans, 2019: 642-643). Finalmente, Des Esseintes cancela el viaje previsto, al obtener el estado sensitivo-emocional que perseguía, al disfrutar de todo cuanto quería "éprouver et voir" (Huysmans, 2019: 647). Debe reseñarse que este pasaje también es muy *baudeleriano*, al representar la actitud estética del sujeto anónimo que se sumerge en la multitud, impactado por todo cuanto le rodea.

Para concluir este apartado, resulta necesario destacar que la representación recurrente de *À rebours* de la dimensión sensitivo-emocional compleja que despiertan un objeto o espacio precisos en un sujeto determinado remite a algunos conceptos de Kandinsky. La visión de la novela parece adelantarse, en cierta medida, a las ideas del pintor ruso. Este hecho no debería de extrañar ya que Kandinsky constituye, como estudia Faxedas exhaustivamente, un nexo entre la concepción del arte simbolista y la abstracta. Esta misma autora llega a señalar, además, que en la novela de Huysmans se ven ya nociones que desarrollarán posteriormente algunos "vanguardistas y abstractos" (Faxedas, 2018: 128-130). Sin embargo, debe reseñarse una importante diferencia. Los conceptos planteados por el pintor resultan más afines a la "Sociedad Teosófica" (Kandinsky, 2023: 59, 60), a una vertiente simbolista más puramente espiritualista (Faxedas, 2018: 19, 87, 88), constituyendo la dimensión metafísica de su obra un aspecto fundamental. Teniendo esto en cuenta, puede afirmarse que la descripción de las composiciones artísticas de *De lo espiritual en el arte*

y de los objetos como resonadores de aspectos complejos del ámbito sensitivo-emocional resulta muy cercana a la que repetidamente se representa en *À rebours*. La propuesta de Kandinsky de la existencia de un valor interior de lo externo, de una “con-sonancia” o “re-sonancia” capaz de “profundizar” o “transfigurar” el “estado de ánimo del espectador” en la obra de arte, de cómo este permite provocar “toda una serie de vivencias psicológicas” (Kandinsky, 2023: 35, 82, 94), es aplicable a los ejercicios estéticos previamente comentados. El pintor, como el protagonista de *À rebours*, no solo indaga en “los sentimientos más toscos” como “el miedo, la alegría, la tristeza”, sino también en “sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre” (Kandinsky, 2023: 33, 34). Emociones tan “matizadas” que “nuestras palabras no pueden expresar”, pero transmisibles mediante el arte y experimentables con la percepción de los objetos (Kandinsky, 2023: 33-34). De acuerdo con el pintor, sea una composición figurativa, abstracta: “El número de colores y formas es infinito” y así también “las combinaciones y al mismo tiempo los efectos” (Kandinsky, 2023: 94, 98, 103). Dicha composición emplea la noción de “vibración” o “vibración anímica” para hacer referencia a aquello que la obra o elemento percibido produce en el sujeto (Kandinsky, 2023: 84, 103). Apela a que: “Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior” (Kandinsky, 2023: 103). Respecto a esta analogía, resulta imprescindible esclarecer, en último lugar, una diferencia fundamental entre la propuesta de Kandinsky y la de Huysmans. Mientras que las ideas presentes en *De lo espiritual en el arte* tienen, en última instancia, un trasfondo optimista, el enfoque de *À rebours* resulta, contrariamente, muy desalentador al proponerse que todo potencial de la imagen como resonador emocional está en último término subsumido a una necesidad de escapismo. La óptica que se extrae de las vivencias de Des Esseintes no transmite como, la del pintor, en consecuencia, la posibilidad de hallar en el arte experiencias sensoriales y emocionales plenamente gratificantes, significativas y trascendentes.

3. El shock

En base a las últimas nociones puede defenderse que en *À rebours* la idea del *l'art pour l'art*, que según Benjamin constituye una teología artística (2008: 18), se basa principalmente no en lo que el objeto puede significar, sino en su pura capacidad para situar al protagonista fuera del transcurso natural del tiempo. La asimilación entre sentidos complejos e intelectuales y experiencias sensoriales apunta a la atracción de Des Esseintes por el pesimismo filosófico de Schopenhauer y por su teoría del arte (Huysmans, 2019: 603, 604, 605-615). Sus juegos evasivos, independientemente de su naturaleza, parecen partir de una fijación hacia el objeto artístico tomándolo, tal y como lo define el filósofo, como “aquello que permanece ajeno a, y es independiente de toda relación”; que alcanza su fin “siempre y en cualquier lugar” (Schopenhauer, 2004: 98). Ello resulta, por tanto, un paliativo ideal al permitir situar al sujeto “fuera de la interminable corriente de la apetencia y su satisfacción” (Schopenhauer, 2004: 125). Sin embargo, ya que el protagonista no obtiene de esta fruición una sensación plena, ya que una sosegada búsqueda de evasión mediante la contemplación se muestra insuficiente, este integra el *shock* en el epicentro de sus mecanismos escapistas. De la misma manera que Baudelaire registra, como remarca Benjamin, “la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (2008: 217), también lo hace Huysmans. Para el filósofo, en la modernidad la vivencia del *shock* pasa a convertirse en norma, encontrándose en todo tipo de ámbitos. Tanto la fábrica como la ciudad son generadores de este efecto capaz de descalabrar el sensorio humano (Benjamin, 2008: 38, 42).

Des Esseintes sustituye estos *shocks* calificables de desagradables propios de la experiencia cotidiana por otros adaptados, placenteros, que busca autosugestionarse activamente. Como la quimera de Flaubert, el protagonista se mueve desde el interés incansable por descubrir: “des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits” (Huysmans, 2019: 622). La descripción de los diferentes elementos con los que se vincula viene acompañada recurrentemente de palabras pertenecientes al campo semántico del *shock*. Busca lo “exagéré” (Huysmans, 2019: 588), “surprenant” (Huysmans, 2019: 630), “étrange” (Huysmans, 2019: 688), “inattendu” (Huysmans, 2019: 628) e “incroyable” (Huysmans, 2019: 691), entre muchos otros calificativos. De este modo, el dandi convierte el hecho de autoinducirse una y otra vez la experiencia del *shock*, por medio del entorno adaptado y de la vibración evasiva, el centro total de su estilo de vida.

De acuerdo con Benjamin, la dimensión menos alentadora de la mercancía como fetiche tiene relación con la lógica de la moda. A partir de 1800, en contra de lo ocurrido hasta entonces, los procedimientos técnicos comienzan a marcarle un ritmo al arte y “cuanto más frenético se hizo este ritmo, tanto mayor fue la hegemonía de la moda en todos los terrenos” (Benjamin, 2008: 192). Sugiere, también, que la publicidad se convierte en una herramienta para monitorizar la percepción de los individuos, incitando la moda al consumidor a desear igualarse identitariamente con el objeto (Benjamin, 2005: 106-108). De acuerdo con Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, esta última es deseable porque, con el impacto de sus distintas manifestaciones, ofrece momentos de trascendencia: “lo eterno en todo caso es más bien un volante en un vestido que una idea” (Benjamin, 2005: 97). Sin embargo, sus distintas formas son, en el fondo, la materialización de un truco para evadir ciertos aspectos desagradables de la vida. En la primera entrada del epígrafe dedicado a este tema del *Passagen-Werk*, Benjamin referencia cómo la moda puede entenderse como una “cortesana” que “se burla de la muerte” frente al enrejado “tedio” (Benjamin, 2005: 91). Con cierta ironía la describe también como un “medicamento” que permite “compensar los efectos nocivos del olvido” (Benjamin, 2005: 107). Es decir, esta “conecta el cuerpo vivo con lo inorgánico” y “en el viviente” aprecia “los derechos del cadáver” (Benjamin, 2005: 106). Debe destacarse, además, que Benjamin percibe el objeto en el marco del capitalismo como un elemento en el que: “el valor de cambio oculta la fuente del valor en el trabajo productivo” (Buck-Morss, 2001: 98). Este no es solo una “mercancía-en-el-mercado”, sino

también una “mercancía-en-exhibición” (Buck-Morss, 2001: 98). Una alegoría en la que aparte de que “el trabajo acumulado en ella” aparece como “sobrenatural y sagrado, dado que ya no se lo puede reconocer como trabajo” (Benjamin, 2005: 681), entra en juego su “puro valor representacional” (Buck-Morss, 2001: 98). Constituye, por tanto, un significativo vacío susceptible de recibir un sentido cualquiera ante la ausencia de un referente fijo.

Des Esseintes, partiendo de este potencial de los objetos como significativo vacío, en su ávida persecución de la novedad y el impacto, genera un ambiente que manifiesta los efectos de la lógica de la moda que Benjamin critica. Se refleja así en la novela, que en un mundo en el que la vida ya no tiene un sentido claro, lo único que resta es someterse continuamente a la experiencia de sensaciones heterogéneas, inconexas, independientes entre sí (Huysmans, 2019: 706, 707). En este sentido, la visión de Des Esseintes es más cercana al tipo social de Benjamin del apostador que al del *flanêur*. La primera figura comparte con la segunda la búsqueda de intensidad y nuevas sensaciones, una actitud de exploración y aventura, pero se encuentra atrapada en la experiencia de “la futilidad y del vacío” del juego. En el “nunca-consumar” de este, que permite vivenciar algo parecido al deseo, pero que se corresponde más bien con alguna clase de “avidez” (Benjamin, 2008: 237). La búsqueda de Des Esseintes por encontrarse constantemente entretenido, adicto al potencial evocativo de sus pertenencias, con las que se suscita una sucesión inagotable e inigualable de *shocks*, envía un mensaje de resignado pesimismo. Este resulta análogo al de la obra de Baudelaire y sus contemporáneos, que, en última instancia, de acuerdo con Benjamin, “ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía, lo nuevo como siempre-lo-mismo” (Buck-Morss, 2001: 226). Actitud que contrasta con la promesa de transformación que el filósofo lee en la fugacidad de la materia que representa el fetichismo de la mercancía.

4. *À rebours* en el siglo XXI

De la misma forma que Benjamin recurre a las producciones literarias de un escritor del siglo XIX, Baudelaire, para reflejar actitudes perceptivas de su época (2008: 256-259, 266-268, 271, 272), las prácticas del protagonista de *À rebours* permiten expresar posturas estéticas contemporáneas. En general, hay más de un elemento del ideal fantasmagórico que Des Esseintes persigue, con las limitaciones materiales de su contexto, que puede vincularse con la experiencia estética actual. Lipovetsky y Serroy aluden a que el “capitalismo artístico” no solo halla sus “primeras manifestaciones” en “la segunda mitad del siglo XIX”, sino que, además, “son los valores inicialmente promovidos por los artistas bohemios” de dicha época los que han terminado triunfando en la actualidad (Lipovetsky y Serroy, 2019: 24-25). La búsqueda por “acumular el máximo de placeres” y “rendir culto a la Belleza” como “nuevo absoluto” que reemplaza “a la religión” actuales, constituye, conforme a los críticos, ideales ya promovidos entonces por estetas, bohemios y dandis (Lipovetsky y Serroy: 2019 327, 328). Los autores, que citan a Wilde, consideran que en la actualidad, con sus palpables diferencias políticas, socioeconómicas y tecnológicas, también se persigue la idea de la vida como “obra de arte”; como construcción de una experiencia vital “tan perfecta, tan autónoma e independiente” como una composición estética, “que no se guía por más norma que ella misma” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 327-328). Es más, según la perspectiva de ambos estudiosos, la visión actual que subraya el parentesco existente entre arte, industria, entretenimiento, moda y maquillaje tendría sus raíces en Baudelaire. Los críticos apelan para justificarlo, concretamente, al ensayo referido *Le Peintre de la vie moderne* y a la noción de “reforma de la naturaleza” de este mismo poeta (Lipovetsky y Serroy, 2019: 60). Sin embargo, para Lipovetsky y Serroy en el presente, en contra de lo que aún sucedía en el siglo XIX o con artistas vanguardistas como Kandinsky, ya no hay “grandes discursos del arte” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 94-95). Se manifiesta, en cambio, la “novedad por la novedad”, apareciendo una sensibilidad conforme al universo “superficial y arbitrario” de la moda (Lipovetsky y Serroy, 2019: 94-95).

Si bien la perspectiva de *À rebours* resulta más profunda, en esencia persigue el mismo objetivo; construir una vía de entretenimiento y disfrute perpetuo en la que, como se aludió, el componente más potencialmente revelador es indistinto del más sensorial y distendido. Asimismo, aunque los sociólogos no lo explicitan, la exagerada “proliferación de la variedad” de productos, la mezcla superabundante de todos los estilos y la “estética a la carta” elegida según “los gustos” del consumidor actuales (Lipovetsky y Serroy, 2019: 190-192) también pueden asociarse con el siglo XIX. Concretamente, con la experiencia presentada en la novela. Como en esta, hoy en día se manifiesta una primacía de la heterogeneidad que guarda relación con la “desregulación generalizada de las referencias culturales”, eclipsándose “las jerarquías de los géneros y los temas” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 202). Lipovetsky y Serroy añaden que “el hiperconsumidor es el que no mira las cosas del pasado sino en función de sus gustos subjetivos y los juzga de acuerdo con criterios puramente estéticos” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 321). Si antes la “carga de emoción religiosa” impedía percibir los objetos y espacios de manera “puramente visual”, ahora ocurre justo lo opuesto (Lipovetsky y Serroy, 2019: 321). Del “antiguo universo”, no se ve ya “más que la forma por la forma, la sola dimensión artística, destinada a satisfacer a los nuevos consumidores estéticos, enamorados del exotismo y relajados como turistas” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 321). Se trata de la época de “la anexión de todas las obras del pasado por la mirada pura y el puro interés estético” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 321).

Los sociólogos profundizan, además, en el potencial evocador de los objetos en el presente, apuntando a su capacidad para actuar como una especie de resonadores emocionales y dedicando todo un epígrafe a lo que llaman “diseño emocional” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 208, 209). Este, como los juegos de Des Esseintes, responde a la exploración y expresión de anhelos, fantasías, experiencias y al intento de cubrir necesidades personales insatisfechas a través de los objetos. Conforme a Lipovetsky y Serroy, no hay ya

diseños dirigidos a la funcionalidad, sino “estilos interesados por las resonancias imaginarias y poéticas, entretenidas y sensibles que se pueden despertar en el consumidor”: ya “no se compra una silla, sino el olor a café con leche con mamá añadida” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 209). Se apela a la “relación del consumidor con su sentir, con sus gustos variados, con sus fantasmas, con su imaginario” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 209). Todo se centra en “el poder de evocación sentimental de los objetos”, en su “simbolismo sugestivo” capaz de despertar instantes “selectivos y personales”, persiguiéndose el principio, “la forma obedece a la emoción” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 208-210). Se espera, en definitiva, “seducir”, favorecer “el placer de las asociaciones imaginarias” y dirigirse a “los gustos estético-afectivos de los consumidores” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 34, 211). Hacer a estos “vibrar” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 211).

A ello hay que añadir que, para los dos sociólogos, todas estas emociones evocadoras se encuentran imbricadas en la experiencia del impacto propia de la era del consumo actual. Si bien los críticos no llegan a emplear el término *shock*, en más de una ocasión se refieren a que las producciones capitalistas llevan a cabo estrategias superlativas, que persiguen una “estética del impacto”, la “hipertrofia” y el “choque visual” (Lipovetsky y Serroy, 2019: 226, 228, 242). Se trata de una “economía-moda” que renueva aceleradamente la oferta, buscando despertar la atención con sus nuevas propuestas constantes y extraordinarias (Lipovetsky y Serroy, 2019: 150). El desarrollo más extremo de esto tiene lugar, según los estudiosos, en las pantallas, encontrándose el sujeto actual sometido a la imagen-exceso (Lipovetsky y Serroy, 2019: 247). Los denominados hiperconsumidores son descritos por estos como individuos “hartos”, que “lo han visto todo”, constantemente sedientos de sensaciones y emociones fuertes y novedosas (Lipovetsky y Serroy, 2019: 193, 280, 346).

Partiendo de que, como los sociólogos mencionan, los autores bohemios del siglo XIX plantean ya algunas prácticas y actitudes perceptivas que no resultan plenamente realizadas, seguidas por la masa, hasta el establecimiento del capitalismo artístico con un siglo de posterioridad, no debe de extrañar que en *À rebours* se vean descritas otras todavía más actuales. Ello se justifica con que la obra constituye “un ejemplo extremo del interés finisecular por la creación de espacios totales” (Faxedas 2018: 129,130). Así, la novela lleva al límite las posibilidades evocativas de imágenes y objetos y trasciende las visiones más puramente espiritualistas. Los ejercicios estéticos de Des Esseintes en los que se concentra el impacto sensorial particular, evocador y expresivo propio de lo que Kandinsky llamaba “vibración” (Kandinsky, 2023: 54) y lo impactante del *shock*, conforman, finalmente, una estructura perceptiva de enorme actualidad. Un circuito cerrado de experiencias sorprendentes, inagotables y siempre accesibles de forma sencilla e instantánea. Una morfología atribuible a la experiencia ofrecida por redes sociales basadas en imágenes, vídeos y música presentes. Como apuntan Quiroz (2020: 5-7) y Soto (2022: 199-209), el contenido de estas plataformas aparece por afinidad manejada por el algoritmo, teniendo en cuenta los gustos más específicos del usuario, habiendo siempre, además, un componente sorpresivo consustancial al desconocimiento de cuál será el resultado presentado a continuación. Este tipo de entretenimiento, añade Quiroz, induce inevitablemente a un estadio de adicción en el usuario (2020: 2).

En la misma línea de pensamiento, Erthal, centrándose en TikTok, define la aplicación como una plataforma que privilegia la búsqueda “de material de interés” y su “consumo rápido”. Esta crítica establece una relación, precisamente, entre el *shock* de Benjamin tal y como se manifiesta en “en los pasajes de fines del siglo XIX” con su sentido en el marco de Tik Tok (2022: 25, 26, 31). De acuerdo con la estudiosa, la experiencia estética que puede experimentarse en esta red social responde en buena medida a la provocación de “un sobresalto en una audiencia inmersa” que se identifica con el concepto benjaminiano (Erthal, 2022: 31). A ello se suma que “el efecto sensorial de estos contenidos ofrece una experiencia única e inédita, propia de una obra de arte de vanguardia” (Erthal, 2022: 32).

Considerando estas nociones, debe afirmarse que la experiencia evasiva que puede obtenerse de estas plataformas no depende exclusivamente de las publicaciones presentadas ante el usuario, o buscadas por él como elementos heterogéneos con su gusto como común denominador. Algunas son coherentes visual y temáticamente, dando lugar a las estéticas de internet. Para Soto, las *aesthetics*, como usualmente se conocen “operan como agentes agrupadores de elementos estilísticos y vestimentarios”, asociándose también a “intereses o actividades específicas, muchas veces inspiradas por un período histórico particular” (Soto, 2022: 199). Es decir, se construyen sobre un cribado, selección y composición de contenido relativo a distintas áreas, en base a los gustos subjetivos de los usuarios interesados y respetando cierta cohesión. El objetivo último de dichas *aesthetics* es la idealización y estetización de la vida frente a un entorno incontrolable e impredecible. De las palabras de la autora se deduce que algunas de estas *aesthetics* constituyen un canal para la regulación emocional, la expresión de alivio y la persecución de anhelos subsumida en última instancia en un deseo escapista (Soto, 2022: 200, 204). Resulta necesario destacar su popularidad; de acuerdo con la estudiosa se trata de “una de las tendencias de creación de contenido que guía el consumo en redes”, poseyendo algunas de ellas billones de visualizaciones (Soto, 2022: 199, 202). A estas ideas la crítica añade que, si bien estas estéticas tienen como antecesores históricos a algunas subculturas, se diferencian de ellas debido a que “son mucho más amplias”, conceptos “liberados” que pueden ser “utilizados e interpretados de múltiples formas”. Asimismo, al contrario de lo que sucede en las subculturas previamente existentes, las *aesthetics* no responden a creencias ideológicas fijas (Soto, 2022: 200). El hecho de que estas *aesthetics* estén vaciadas de ideología o que esta sea completamente secundaria, como se extrae de las palabras de Soto, está ligado a que la producción de sensaciones evocadoras sea un aspecto central en ellas. En general, constituyen idealizaciones que remiten muchas veces a períodos del pasado, espacial y temporalmente no del todo definidos, ciertamente imaginativos, pero cuyas características estilísticas resultan muy precisas. No se crean, en ningún caso, persiguiendo como objetivo último la rigurosidad histórica. Por ejemplo, en el Cottagecore, según la estudiosa, se aprecia una sublimación de lo pastoral, lo campestre,

lo hogareño y lo artesanal, apelando a un momento incierto entre los siglos XVIII y XIX y a la conexión con la naturaleza y a la recuperación de lo íntimo. Debe añadirse que los consumidores de *aesthetics* se interesan también por ciertas producciones culturales como libros y películas que guardan relación con las *aesthetics* que les atraen (Soto, 2022: 200, 201). Si bien no se explicita en el ensayo de Soto, el acercamiento a los distintos productos culturales por parte de estos consumidores parece más motivado por un interés hacia el poder puramente evocador de ciertas imágenes que por una búsqueda de profundización real en los temas que abordan.

Con relación al campo de las *aesthetics* de internet, Wójcik (2022) subraya tres palabras clave que interpelan directamente al ámbito de la estética. Estas acompañan con frecuencia los posts de Dark Academia, otra de las *aesthetics* más populares en internet. Una de ellas se trata del mencionado término “aesthetic” al que deben añadirse los conceptos del mismo campo semántico “vibe” y “style” (2022: 1155). Estas tres mismas expresiones son analizadas por Grietzer en su exhaustivo artículo *Ambient Meaning: Mood, Vibe, System*. Si bien el teórico no se refiere exactamente a su uso en el marco específico de las redes sociales, indaga sobre sus connotaciones en un ámbito coloquial, centrándose, especialmente, en el uso de *vibe* que toma de una publicación de internet (2017: 63). Las ideas que extrae del análisis de este término son especialmente útiles para definir el consumo de posts en el marco de las *aesthetics* de acuerdo con la experiencia estética que describía Soto (2022). Grietzer parte concretando las connotaciones exactas que para él toma el término “vibe”:

I take my concept of a “vibe” from writer/musician Ezra Koenig, by way of Batuman’s discussion of Koenig’s early online writing: ‘It was during my research on the workings of charm and pop music that I stumbled on Internet Vibes (internetvibes.blogspot.com/), a blog that Ezra Koenig kept in 2005-6, with the goal of categorising as many “vibes” as possible. A “2/grey/British vibe,” for example, incorporates the walk from a Barbour store (to look at wellington boots) to the Whitney Museum (to look at “some avant-garde shorts by Robert Beavers”), as well as the TV adaptation of *Brideshead Revisited*, the Scottish electronic duo Boards of Canada, “late 90s Radiohead/global anxiety/airports” and New Jersey. A “vibe” turns out to be something like “local colour” with a historical dimension. What gives a vibe “authenticity” is its ability to evoke —using a small number of disparate elements— a certain time, place and milieu; a certain nexus of historic, geographic and cultural forces. (Grietzer, 2017: 63)

De acuerdo con Grietzer una estructura importante de significado en una obra literaria es “the aesthetic unity of the set of all objects or phenomena spanned by the fictional or notional world that the work imaginatively constructs” (2017: 115). Si la colección de objetos o fenómenos asociados con un mundo o una obra posee una unidad estética del tipo adecuado, entonces puede extraerse que el mundo o la obra en cuestión tiene una gramática sistémica (Grietzer 2017: 117). Esta determina qué objetos o fenómenos se encuentran dentro de su campo de posibilidades. De esta forma, ejemplifica, el significado de una composición literaria como la *Divina comedia* de Dante, puede entenderse como la unión estética de los diversos elementos y personajes que conforman el mundo infernal imaginativo que en ella aparecen. El significado de producciones como *Esperando a Godot* de Beckett o *El proceso* de Kafka, de acuerdo con Grietzer, radica, en parte, en una *vibe* o estilo estético que puede percibirse cuando se consideran los múltiples objetos y fenómenos que conforman el paisaje imaginativo de la obra como un conjunto cuidadosamente seleccionado (Grietzer, 2017: 115-116). El significado de la mencionada obra de Dante reside, parcialmente, en ese cierto “je ne sais quoi” que hace que cada alma y demonio de su infierno sean adecuados para formar parte de ella (Grietzer, 2017: 116). Igualmente, el significado de *Esperando a Godot* de Beckett se sustenta en una limitación del espacio de posibilidades, que la obra casi agota, para que Vladimir y Estragon digan y hagan cosas. A su vez, el significado de *El proceso* de Kafka radica en cierta medida en la repetición fractal de un patrón abstracto que actualmente se usa para fundamentar el término en inglés “Kafkaesque” (Grietzer, 2017: 116). Debe destacarse que, tal y como menciona el crítico, los objetos o fenómenos que constituyen colectivamente la “vibe” o “style” de una obra literaria en el sentido mencionado no necesariamente deben ser verbales. Pueden, también, corresponderse con elementos no del texto en sí, sino de un campo de imágenes o una red de ideas nacidas de este; todas formas de lo que puede llamarse el “imaginative landscape” de una obra literaria (Grietzer, 2017: 120-121).

Partiendo de estas ideas Grietzer defiende que la *vibe* puede actuar como un esquema estético no solo para la estructura de la propia esfera imaginativa de una producción literaria o mundo ficcional, sino también para la del real, por medio de la construcción de “a kind of Symbol or embodied cognitive mapping” (2017: 117, 118). Es decir, un sujeto puede captar una “aesthetic unity” o *vibe* en una colección de fenómenos mundanos, tal vez una serie de visiones y sonidos asociados con una cierta ciudad o la suma de experiencias relacionadas con una situación de vida específica o un conjunto de artefactos culturales con una época histórica en concreto (2017: 124-125). El acto de captación, según Grietzer, puede entenderse como un proceso que crea una estructura de datos organizados. La obra de arte, en este sentido, puede verse como una realización material de la *vibe* presentada en forma de una colección artefactual de fenómenos que se alinea con un vocabulario generativo restringido. Más específicamente, se convierte en una especie de mapeo cognitivo que refleja y representa la “aesthetic unity” de la colección natural de fenómenos (2017: 124, 135). La estructura estética que se encuentra en ella puede representar de manera potencial, además, una unidad o afinidad entre un conjunto de fenómenos del mundo real, reflejando el estilo de estos, proporcionando así una forma de interpretar y comprender este a través del prisma de la obra literaria o de la producción ficcional. De esta manera, por ejemplo, un lector de Kafka aprende a ver una especie de “Kafkaesque tone” en la experiencia de ir al banco, en la de despertar en un aturdimiento o en la de un

interrogatorio policial (2017: 129). Lo hace al haber aprendido que muchos de los matices de estas experiencias de la vida real pueden aproximarse a los expresados en un mundo literario sujeto a las reglas estéticas de la construcción kafkiana. En otras palabras, se aprende a comprender la lógica de esta en ciertos fenómenos mundanos, al tomar consciencia de que la pura lógica del mundo literario del autor puede mantener un parecido sorprendente con estos mismos (2017: 129).

Grietzer relaciona estas ideas en parte, precisamente, con el viaje transeuropeo del símbolo desde el Romanticismo temprano alemán hasta el Simbolismo inglés muy tardío (2017: 127). Más específicamente con la idea de Yeats presentada en el ocaso de dicho trayecto, según la cual: “A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame” (2017: 88). De acuerdo con el crítico, la teoría del símbolo de estos autores se refiere, específicamente, a un tipo de expresión artística o literaria que representa una esencia invisible o abstracta a través de un objeto particular. Que la literatura “can esoterically represent, by means of an arrangement of concrete materials, primordial Ideals that underlie reality, which are the reason that reality is full of hidden correspondences” (Grietzer, 2017: 49). Noción que, por cierto, guarda relación directa con la propuesta de cualquier autor simbolista, cuyas ideas sean afines a la postura teosófica que describe Faxedas (2018: 19, 87, 88). Si bien Grietzer considera que esta visión del símbolo se ajusta con las ideas suyas anteriormente comentadas, propone otra concepción más exacta: la de significado ambiental. Con ella apela a un patrón abstracto que se encuentra subyacente a una colección de fenómenos o eventos y que solo puede expresarse de manera particular y concreta (Grietzer, 2017: 126). El autor sugiere que el significado ambiental se alinea más con una perspectiva del modernismo con una “materialist reorientation of the Symbolist/romantic tradition” propia a algunos autores del siglo XX (Grietzer, 2017: 127). Mientras que el primer enfoque se basa, según su visión, esencialmente en “the Imagination as the faculty that vertically connects the world of things to the world of ideas”, el segundo, concibe la imaginación “as the faculty that horizontally connects things to create a world” (Grietzer, 2017: 128). Se representa, así, un “horizontal symbol” que, en buena medida, puede equipararse al concepto de las “correspondencias horizontales” simbolista que también mencionaba Faxedas (2018: 20). El significado ambiental, además, contempla una dimensión emocional más allá de la unidad estética de la obra. De esta forma puede decirse que para Grietzer es como si hubiera una red de sentimientos o experiencias complejas que solo se pueden entender y expresar a través de casos particulares compuestos. El significado ambiental alude, en parte, a un estado de ánimo al que evoca la *vibe*, viéndose ambos conceptos inextricablemente unidos. Así para el autor: “The literary representation of psychical mood thus verges on what one might informally call a text’s *vibe* alluding as it does to something diffuse, global and abstract that gives the text its sensate identity” (Grietzer, 2017: 114).

Todas estas nociones de Grietzer, como puede deducirse, sirven para describir aspectos fundamentales de la postura estética a la que frecuentemente recurren los consumidores de *aesthetics* y que ya se veía reflejada en las prácticas de Des Esseintes. De esta manera, los primeros buscan, mediante la creación y el consumo de cierto contenido visual y creativo y de determinadas producciones culturales que comparten un mismo paisaje imaginativo, expresarse y sublimar la experiencia cotidiana. Captan lo que Grietzer llamaba la unidad estética de una serie de producciones y la convierten, de forma activa, en un esquema perceptivo mediante el que mirar los fenómenos mundanos, para expresar una red de emociones, sensaciones o experiencias difícilmente verbalizables. Es gracias a la relación entre los distintos aspectos distintivos de las publicaciones consumidas o creadas que se genera un sentido en conjunto, una lógica propia que se revela a través de un juego de correspondencias del mismo nivel. Debe recordarse que los consumidores de *aesthetics* evitan tomar como punto de partida exclusivamente elementos muy definidos a nivel conceptual o minuciosamente desarrollados verbalmente en producciones culturales determinadas en la construcción de sus esquemas cognitivos. En cambio, se valen de campos de imágenes, de redes de ideas, que comparten un tono o esencia común sin perseguir una rigurosidad intelectual (Soto, 2022: 200-201). Hay que matizar, asimismo, que los consumidores de *aesthetics* generalmente actúan con mayor premeditación que los sujetos de los ejemplos de Grietzer, pues buscan activamente encontrarse con determinadas experiencias que se corresponden con una *vibe* precisa, favoreciendo su anhelo expresivo.

De manera análoga, la mirada que adopta Des Esseintes cuando realiza sus ejercicios estéticos parte de una concepción de los distintos objetos físicos o imaginados como elementos agrupables de acuerdo con una determinada coherencia estética, de su potencial para conformar conjuntamente un mismo paisaje imaginativo. Ello le permite expresar estados de ánimo complejos o experiencias particulares y, como fin último, favorecer el escape de la realidad cotidiana. Esta es la actitud que adopta, por ejemplo, en el ejercicio estético-lúdico, en el que establece una asociación espontánea entre las impresiones que le suscita una obra literaria determinada con las que le generan el conjunto de características distintivas de uno de sus nichos decorados. A través de este juego, se revela una afinidad, una cierta analogía, entre las dimensiones sugestivas de ambos elementos seleccionados, que infunden en el protagonista, la percepción de una *vibe* similar y responden a una misma “aesthetic unity”. Asimismo, los grandes cuartos inmersivos de Des Esseintes, como la cámara monacal y el camarote del barco (Huysmans, 2019: 546, 552-555, 588-591), remiten a distintos paisajes imaginativos. Cada uno de ellos busca favorecer una serie determinada de sensaciones, emociones y estados de ánimo complejos. Debe recordarse que el dandi llega, incluso, a extraer una misma unidad estética a partir de la producción ficcional de Dickens, que luego emplea como mapa cognitivo para leer la realidad. Debe subrayarse que Des Esseintes creaba este esquema perceptivo, mediante el que mirar los fenómenos mundanos, al igual que los consumidores de *aesthetics*, de manera activa y sin centrarse necesariamente, en pasajes concretos. Es decir, en base a campos de imágenes, a impresiones generales.

Resulta destacable que la visión de Grietzer, que se halla ya implícita en las ideas de Koenig, según la cual se puede ver la realidad a través de un determinado “cognitive mapping” (2017: 63, 121), visión que se refleja en *À rebours*, llega incluso a plantearse a un nivel teórico en la novela de Huysmans. La frase ya aludida de Pinto, según la cual Des Esseintes hace uso “de velos” con el fin de “cubrir la verdad desnuda”, da cuenta de ello (Huysmans, 1980: 45). Se refiere, particularmente, al modo en que una serie de asociaciones de conceptos, que guardan una cierta coherencia estilística, son empleados por el protagonista de *À rebours* como un mapa cognitivo con el que tinter las experiencias o con el que “suppléer à la vulgaire réalité des faits” (Huysmans, 2019: 554-555). Los juegos imaginativos de Des Esseintes y la elaboración de determinados espacios se fundan sobre la selección estratégica y, de nuevo, activa, de objetos físicos o imágenes mentales, consiguiendo leer en la heterogeneidad de lo que le rodea una unidad estética. Recuérdese que, de acuerdo con el personaje, tan solo hay que “savoir s’y prendre” (Huysmans, 2019: 554). El sujeto debe “concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s’abstraire suffisamment pour amener l’hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même” (Huysmans, 2019: 555). Es decir, por una visión parcial, selectiva, distorsionante y coherente con un mapa cognitivo determinado que le suscite algún tipo de atracción.

Para finalizar, resulta interesante apelar a las ideas de Tanner, quien considera que en el presente es común recurrir “al acogedor patio de recreo de internet para vivir en un permanente éxtasis de información, donde podemos ser quienes queramos y recorrer la iconografía visual del pasado” (2022: 116). De acuerdo con su perspectiva “todos nos estamos convirtiendo en *hikikomori* culturales”; esos jóvenes japoneses que se aíslan del exterior en sus habitaciones para “vivir sus vidas en una soledad *on-line*” (Tanner, 2022: 117). El sujeto actual persigue invocar “en colores vivos un mundo mejor en Instagram”, adoptando “la moda de una vaga era pasada” (Tanner, 2022: 117). Para el teórico, el fin último de ello se corresponde con una búsqueda de evasión de la realidad; del terror que produce “el mundo en general y sus abusos”. Un intento de mirar a otro lado ante los perjuicios del “capitalismo tardío” en el que se mercantilizan “nuestros fantasmas” (Tanner, 2022: 120). Si las *aesthetics* de internet tienen una dimensión positiva o no, si realmente pueden llegar a funcionar como una manera de canalización emocional adaptativa trascendiendo, en términos de Benjamin (2005: 90), la ensoñación colectiva, es algo que se observará con el futuro de su evolución.

5. Conclusiones

Des Esseintes, protagonista de *À rebours* (1884), decide recluírse en una nueva residencia para hacer frente a la crisis existencial que padece y alejarse de una sociedad que considera fatigante y vacía. Con este fin en mente, el extravagante personaje decide hacer de su vida una forma permanente de evasión, explorando emociones intensas y visiones extrañas (Herrero, 2016: 49-54). La actitud perceptiva del dandi se basa en la apreciación de la diferencia y lo característico de los objetos, de aquello que los hace únicos (Huysmans, 2019: 626). En este sentido, la postura del joven aristócrata es comparable a la del sujeto que se sumerge en la multitud de la que hablaba Baudelaire (2024: 31-33, 44-50). Sin embargo, Des Esseintes adopta un enfoque aún más subjetivo, en el que los elementos de los que se rodea adquieren un valor especial relacionado con su propio pasado y su particular concepción del mundo. El personaje de Huysmans llega a crear, incluso, juegos evasivos complejos, para lo que diseña grandes espacios inmersivos y emprende vivencias simuladas, las cuales, desde su punto de vista, son capaces de superar a las reales (Huysmans, 2019: 554-555, 647).

En parte, la actitud estética de Des Esseintes puede vincularse a la visión de Kandinsky, que ve en ciertos elementos la capacidad de expresar emociones tan matizadas que difícilmente pueden verbalizarse (2023: 54, 64). A pesar de ello, la postura perceptiva plasmada en la novela resulta más pesimista que la del pintor, ya que el joven aristócrata no cree verdaderamente en la posibilidad de obtener de sus ejercicios estéticos experiencias realmente plenas. Es por ello que Des Esseintes se interesa, en último término, por el arte como puro medio para existir fuera de la interminable corriente de la apetencia de la que hablaba Schopenhauer (2008: 125). Sin embargo, una serena contemplación de los objetos parece resultar insuficiente para el personaje. Ello conduce a que este integre la búsqueda del impacto, de la sorpresa, en el epicentro de sus mecanismos escapistas. El dandi termina, así, por hacer de su residencia un circuito cerrado en el que los elementos distintivos tienen también la capacidad de generar *shocks* de forma sencilla, recursiva e instantánea.

La mencionada búsqueda de individualidad en la experiencia del personaje puede vincularse con la idea de Lipovetsky y Serroy según la cual actualmente se incita al consumidor a mirar aquello que le rodea en función de su subjetividad (2019: 209, 321). Para estos autores son los valores inicialmente promovidos por los dandis, estetas y artistas bohemios, los que acaban constituyendo las ideas dominantes exaltadas por el capitalismo artístico. En este sentido, puede establecerse un vínculo entre las redes sociales de imágenes que se muestran como espacios que permiten proveer de experiencias inagotables y siempre accesibles de forma sencilla, rápida e instantánea al usuario con la residencia de Des Esseintes. Estas experiencias, como las que perseguía el dandi, se caracterizan esencialmente por tener dos dimensiones. Una sensorial y emocional que ofrece una sensación única e inédita, propia de una obra de arte de vanguardia y otra impactante, shockeante (Erthal, 2022: 25-26, 31-32). Sin embargo, más allá de apreciaciones de publicaciones heterogéneas entre sí que tienen como común denominador las preferencias del sujeto, en el marco de las redes sociales deben destacarse las llamadas *aesthetics*. Utilizando la terminología de Grietzer (2017: 114-116) puede decirse que en ellas se espera extraer el paisaje imaginativo de una serie de producciones visuales y audiovisuales, una determinada “vibe”. Dicha vibración se convierte en un esquema perceptivo mediante el que mirar los fenómenos mundanos, favoreciendo determinados estados de ánimo. Este hecho se

puede vincular directamente con las correspondencias horizontales y los juegos imaginativos tal y como los percibía Des Esseintes. Si estas *aesthetics* conseguirán o no trascender su dimensión evasiva para expresar adaptativamente sentimientos y estados de ánimo complejos es algo que se verá con su futuro desarrollo.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles, (2024) *Le Peintre de la vie moderne*. París, Gallimard.
- Benjamin, Walter, (1972) "Grandville o las Exposiciones Universales" in *Poesía y Capitalismo*. (J. Aguirre, Trad.). Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, (2005) *Libro de los Pasajes*. (F. Fernández, H. Isidro, y F. Guerrero, Trad.). Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter, (2008) *Obras. Libro I/vol.2*. (A.B. Muñoz). Madrid, Abada.
- Bouillon, Jean-Paul, (1992) "Le Moment symboliste", *Revue de l'Art*. N°96, pp. 5-11. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_96_1_347979 [Último acceso el 21 de febrero de 2025].
- Bourgeois, Bertrand, (2008) "La Maison d'un artiste et À rebours: du livre comme objet de collection à la maison-œuvre d'art", *Voix plurielles*. Vol. 5, n°1, pp. 1-10. DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v5i1.471>
- Buck-Morss, Susan, (2001) *Dialéctica de la mirada Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. (N. Rabotnikov, Trad.). Madrid, A. Machado.
- Durand, Gilbert, (1989) *Beaux arts et archétypes. La religion de l'art*. París, PUF.
- Erthal, Claudia, (2022) "Nociones del shock y atención en los vídeos de Tik Tok" (M. M. Steagal, Trad.), *The Geminis Journal*. Vol. 13, n°3, pp. 24-34. DOI: <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2022v13i3p24-34>
- Faxedas, María Lluís, (2018) *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*. Gijón, Trea.
- Grietzner, Peli, (2017) *Ambient Meaning: Mood, Vibe, System*. Harvard, Harvard University Press. Disponible en: <https://dash.harvard.edu/handle/1/39988028> [Último acceso el 21 de febrero de 2025].
- Herrero, Juan, (2016) "Introducción" in J.K. Huysmans, *A contrapelo*. (J. Herrero, Trad). Madrid, Cátedra, pp. 9-87.
- Huysmans, Joris-Karl, (1980) *Contra Natura*. (J. de los Ríos, Trad.). Barcelona, Tusquets.
- Huysmans, Joris-Karl, (2016) *A contrapelo*. (J. Herrero, Trad.). Madrid, Cátedra.
- Huysmans, Joris-Karl, (2019) *À Rebours*. París, Gallimard (collection Bibliothèque de La Pléiade).
- Jourde, Pierre, (2019) "Préface" in J.K. Huysmans, *À Rebours*. París, Gallimard.
- Kandinsky, Vasili, (2023) *De lo espiritual en el arte*. (G. Dietrich, Trad.). Barcelona, Planeta.
- Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy, (2019) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. (A.P. Moya, Trad.). Barcelona, Anagrama.
- Moréas, Jean, (18 de septiembre de 1886) "Le symbolisme", *Le Figaro*, p. 150.
- Pinto, Patricio, (2002) "Espacio burgués en el Fin-de-Siècle" in *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. N°7, pp. 38-47. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2099/2154> [Último acceso el 21 de febrero de 2025].
- Quiroz, Natalia Tamara, (2020) "TikTok. La aplicación favorita durante el aislamiento", *Revista Argentina De Estudios De Juventud*. N°14, pp. 1-9. DOI: <https://doi.org/10.24215/18524907e044>
- Schopenhauer, Arthur, (2004) *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. (M. Pérez, Trad.). Valencia, Publicacions de la Universitat de València. Disponible en: <https://lectura-unebook-es.bucm.idm.oclc.org/viewer/9788437086378/100> [Último acceso el 21 de febrero de 2025].
- Schopenhauer, Arthur, (2008) *El mundo como voluntad y representación*. (E. Ovejero, Trad.) Buenos Aires, Losada.
- Soto, Helga Mariel, (2022) "Estéticas en TikTok, entre lo histórico y lo digital" in *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Buenos Aires. N°152, pp. 199-209. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8592689> [Último acceso el 21 de febrero de 2025].
- Tanner, Grafton, (2022) *Un cadáver balbuceante. El Vaporwave y los fantasmas electrónicos*. (C. Durán, Trad.). Barcelona, Holobionte.
- Wilde, Oscar, (1997) *The Picture of Dorian Gray*. Minneapolis, Lerner Publishing Group.
- Wójcik, Magdalena, (2022) "Social media aesthetics as part of academic library merchandising", *Library Hi Tech*. Vol. 42, n°4, pp. 1152-1164. DOI: <https://doi.org/10.1108/LHT-08-2022-0381>
- Yeats, William Butler, (2007) *The Collected Works of W.B. Yeats. Early Essays*. Vol. 4. Nueva York, Scribner.