

La brecha decadentista en el taller literario del siglo XIX: la mirada al Romanticismo y al Realismo

Begoña Sáez Martínez
Escuela Oficial de Idiomas de Castellón

En el Prefacio de 1891 a *El cuadro de Dorian Gray*, Oscar Wilde conceptualiza la evolución ideológica del siglo XIX, la oscilación de Romanticismo y realismo, a partir de la figura del antihéroe de *La tempestad* de Shakespeare. Afirma el autor:

La aversión del siglo XIX hacia el Realismo es la furia de Calibán al ver su propia cara en el espejo.

La aversión del siglo XIX hacia el Romanticismo es la furia de Calibán al no ver su propia cara en el espejo (1992a: 82).

Tan dado a la paradoja, Wilde define los dos grandes movimientos de la literatura del siglo XIX en términos de las reacciones suscitadas en el espectador. Desde su perspectiva, “es el espectador, y no la vida, lo que el arte refleja realmente” (82). De ahí que sea este quien rechace tanto el arte que lo refleja con precisión de bestia como el que lo ignora, en el que no se puede reconocer y por ende lo devuelve a su condición salvaje.

En ese juego de reflejos, se abre una tercera vía: la decadente, que celebra la inutilidad del arte y la necesidad de poder expresarlo todo, ya que se parte de un principio muy claro: el arte no es moral ni inmoral. En este sentido, “los libros están bien escritos, o mal escritos” (81) y “ningún artista es morboso jamás” (82). Una tercera vía, en fin, que viene a ser como el retrato escondido de Dorian: el contraste entre la realidad externa y la experiencia subjetiva, entre lo primitivo-natural y lo civilizado-artificial. El espejo se revierte hacia fuera y hacia dentro, a la búsqueda de una literatura centrada en la unión de contrastes, de tendencias en apariencia opuestas.

Y es que como teoriza también el propio Wilde en *La decadencia de la mentira* (1898), el espejo del taller literario del siglo XIX se ha empañado. Los hijos del realismo están reñidos con su padre y parece que quieren hacerse deliberadamente románticos. No quieren copiar la vida, sino crear vida. Una brecha se ha abierto y por ella se vislumbra un arte brumoso, imaginativo: “Es un velo más

bien que un espejo. Posee flores y pájaros desconocidos [...]. Crea y destruye mundos” (1992b: 980), asevera. A estos hijos del realismo no les interesan los personajes de Zola con sus vicios y virtudes tristes. Les agrada “la distinción, el encanto, la belleza y el poder imaginativo. El relato de los hechos y gestas de las clases bajas” (973) les turba y asquea. Para ellos, en fin, “la vida avanza más deprisa que el Realismo; pero el Romanticismo precede siempre a la vida” (991). Por ello, la tercera doctrina considera que la vida imita al arte. También Alejandro Sawa en *Iluminaciones en la sombra* (1910) se hará eco de estos principios que apelan a la supremacía de la imaginación sobre la realidad, del arte sobre la vida. Muestra su odio a la moral, su pertenencia a “la escuela crítica de los que afirman que la Leyenda vale más y es más verdadera que la Historia” (1977: 167), o su defensa de que “lo inventado es generalmente más bello que lo averiguado” (178).

Ya en la década de 1850, marcada por el signo ascendente del realismo, Baudelaire deplora que el público solo busque lo verdadero y que la fotografía sea modelo y meta del arte para la mentalidad positivista. Por ese motivo, frente a la imitación reivindica la imaginación, la necesidad de expresar lo que se sueña y no lo que se ve. Su arma de combate, como comenta Solana (1996: 26-27), será el “sobrenaturalismo”, idea formulada por Heinrich Heine y que adquiere nuevas connotaciones. Remite a lo antinatural (artificial y contra natura) y a lo sobrenatural (lo sagrado). Para el poeta todo lo que sea esfuerzo civilizatorio es extraño a la constitución animal del hombre. Y así, al igual que los efectos del opio intensifican la atención y la sensibilidad, las obras de arte han de producir paraísos artificiales.

Esta exaltación de la imaginación, del sobrenaturalismo y del arte religioso vincula a Baudelaire con la tradición romántica. Su defensa del Romanticismo en 1846 es casi “un elogio fúnebre. [...] Pero las derrotas pueden convertirse en victorias póstumas” (Solana, 27). A fines del siglo XIX, la tendencia decadentista restituirá estos componentes inspirándose en el gran poeta maldito. No es casual que el propio Llanas Aguilaniedo en 1899 al estudiar el alma contemporánea hable de la ensoñación como principio rector, del pensamiento “nebuloso”, y haga referencia al sobrenaturalismo, que desde la perspectiva degeneracionista de Max Nordau, y aplicado a los llamados simbolistas, no es otra cosa que “un nimbo” de la inteligencia (1991: 30).

En 1888 Verlaine define el decadentismo como “una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano” (2007: 250). Una literatura que aboga por lo refinado y rehúye de la llaneza literaria y ambiental. Esta literatura “muy sol poniente” (250) ve muy claro el final de un siglo y el comienzo de una nueva era. Y para ello la dirección será distinta a la que fijen el pensamiento y la literatura del siglo XIX. No asistirá al regreso de Calibán, sino a la apoteosis del hombre corrompido por la civilización regodeándose en el placer perverso de esta corrupción. Por esta razón, dentro de la dirección marcada por el naturalismo, optará por situarse a contramano lo-

grando ver en el retrovisor de la historia literaria una mezcla siniestra de realismo decaído y de exacerbado romanticismo.

El legado romántico es indudable, como también lo es la herencia realista y naturalista. Negar el carácter revolucionario y definitivo del naturalismo sería absurdo como bien señala Alas en 1890: “Es pueril antojo y superficial coquetería de la moda presente *dejar atrás*, como cosa agotada y que ya hastía, la novela de Zola y otras semejantes” (2003: 1676). A pesar de las numerosas diatribas contra el naturalismo con afán de cientifismo, los decadentes no abandonarán su modo de trabajo. En 1900 los comentarios de Herman Hesse sobre la obra de Maeterlinck son reveladores. Lo considera “un romántico de hoy que creció al margen del credo naturalista y en la actualidad puede ser considerado un típico neorromántico” (1970: 114), pero no en el sentido de la herencia de un tema o de un lenguaje, sino de un espíritu específico: “Una profundización de la vida y del conocimiento en todos los terrenos” (115). Sin embargo, al detenerse en el análisis de la forma, advierte:

no encontramos ya aparentemente ningún vestigio de naturalismo. Estiliza, compone, adorna sus obras aparentemente con la libertad de un Brentano o un Hoffmann. Pero solo aparentemente. También él ha aprendido a ver y describir de manera realista, pero no se nota inmediatamente porque habla casi exclusivamente de cosas invisibles (114).

Lo invisible, lo vaporoso, lo nebuloso, lo oculto, “las galerías oscuras del alma” machadianas, son todos términos que apuntan hacia esa grieta a través de la cual parece buscarse una nueva senda. No en vano, Azorín en 1903 considera que el dramaturgo belga es uno de “los grandes buceadores de lo desconocido” (4). Asimismo, su teatro llegó a representar para María Martínez Sierra, su traductora al español, la ruptura con “el realismo implacable de Zola” y con la “precisión de los Goncourt” (1958: 17). Fue ese hastío de “lo palpable, sólido y evidente”, lo que reclamaba algo nuevo para “los ojos del espíritu, cansados de mirar la vida a la luz meridiana del naturalismo” (17). Pero ni mucho menos suponía una vuelta al Romanticismo: “A pesar del hechizo incomparable de Musset, el magnífico oropel se nos antojaba disfraz harapiento en un baile de máscaras que olía a rancio” (17), asegura.

En 1902, para el narrador de *La voluntad*, su generación, que no duda en rendir un homenaje a Larra, “no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista” (1982: 255). De ahí su identificación con la imagen de un Larra a su medida: la del escéptico, la del escritor desgarrado ante “la descarnada realidad de las cosas”, como apunta Yxart (1885: VI).

Ya en 1891 el propio Huysmans, el gran referente para la literatura decadentista, huyendo de las seudoverdades de la ciencia, defiende un “naturalismo espiritualista” (1986: 15), que halla su correspondencia en el arte del pintor Grünewald. Y habla de naturalismo porque fuera de este, “a menos de volver a las

explosivas paparruchas de los románticos” (15), no ve novela posible. En ningún momento niega los logros de la ancha ruta literaria abierta por Zola, si bien es muy consciente de la necesidad de trazar otra trayectoria. Se trata de un camino paralelo en el que se conserve “la veracidad del documento, la precisión del detalle, el lenguaje fastuoso y nervioso del realismo”, pero también se bucee en las “almas” sin pretender “explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos” (15). El propio autor ya lo había anticipado en *À rebours* (1884) y lo volvería a sistematizar en el Prólogo a la edición de 1903. En él afirmó su preocupación en aquellos años por eliminar la intriga tradicional y el desenlace novelesco para concentrarse en un solo personaje y “realizar a toda costa algo nuevo” (1984: 113).

La “necesidad de *algo nuevo*” (486), según describe Martínez Barrionuevo en 1891, palpita en el ambiente. No hay vuelta atrás. Es un hecho innegable. Sin embargo para este crítico constituye “una literatura sana, *una cosa* que casi sea romanticismo, encajándola” en el “crisol de *fin de siècle*” (487). Teniendo muy presente que el naturalismo “es un mar que se desbordó” (487), considera que la nueva novela ha de constituir una síntesis de los hallazgos naturalistas y de la necesidad de ideal, una suerte de “comunidad de la escuela romántica y el naturalismo” (487) de la que ha de surgir un hijo sano, alegre y vigoroso:

La *novela novelesca* no es un naturalismo que espante; no es tampoco un romanticismo desmelenado y achacoso: es la realidad, la hermosa realidad, idealizada, cuando conviene, por un bello optimismo consolador que nos encauce a la vida, cruz y Calvario de la humanidad, y nos haga esperar algo de ella (487).

Sin duda, su perspectiva coincide con la de muchos autores que, ante el sentimiento de crisis, reclaman una regeneración por la vía del llamado idealismo. Paul Bourget en *Le Disciple* (1889), novela que influirá en Azorín, Baroja o Unamuno, arremete contra el positivista brutal y contra el sofista desdeñoso, porque para él en esa época de turbación y doctrinas contradictorias existe algo incuestionable: “Hay una realidad de la que no puedes dudar, porque la posees, la sientes, la vives a cada minuto: es tu alma” (2003: 235). También José Deleito en sus estudios de 1911 y 1922 sobre la tristeza de la literatura contemporánea, que arrancan en el Romanticismo, halla en la “fe en el ideal” (1922: 441) el antídoto contra esta oleada tenebrosa del mal del siglo.

En este periodo finisecular, críticos y escritores parecen haber perdido la confianza en un solo modelo para interpretar el mundo y han de acudir a la pluralidad sincrética de sistemas. Es significativo que Valera al intentar catalogar una obra como *Azul...* (1888) de Darío, no encuentre una única etiqueta:

Ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia (1977: 32).

Y es que en efecto, para los modernistas no existen categorías puras, sino la mezcla, la ambigüedad, la contradicción y lo relativo.

Asimismo, cabe tener presente que la sintonía de artistas con ciertos temas y formas de la sensibilidad decadentista, como por ejemplo Clarín o Pardo Bazán, no basta para conformar una visión del mundo ni tampoco una obra decadente. La lectura que estos escritores hicieron de Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, D'Annunzio, Verlaine, Oscar Wilde o Huysmans fue una lectura muy particular y cuanto menos ajena a sus propios intereses.

Pero hubo otra perspectiva: la que supuso la complacencia hacia lo decadente, el atractivo del mal. Lo dejó muy claro en 1892 Remy de Gourmont precisamente al referirse al idealismo como una palabra multiuso que invade los periódicos y cuya significación depende del enfoque adoptado. Así, para los neocristianos no es más que lo contrario del naturalismo: "Toda la farsa sentimental con la que la gente de mundo rellena los panes trufados del té de las cinco" (2007: 253), y un sinónimo de espiritualismo, es decir: "Una doctrina moral y consolatoria" de la que las familias extraen "vigor para procrear; los conscriptos, entusiasmo; los pobres, resignación" (253).

Sin embargo, para los decadentes, es "una doctrina inmoral y desesperante, antisocial y antihumana" (253-254), y por consiguiente "muy recomendable, en un tiempo en el que no se trata de conservar sino de destruir" (254). Su respuesta a las ideas de Nordau sobre el artista criminal y degenerado es muy clara: el verdadero crimen del escritor es el conformismo, la imitación y la sumisión a reglas y maestros.

Destruir será el lema de esta modernidad agresiva que no se olvida de Rousseau, pero que dialoga con el marqués de Sade. El decadentismo invierte el parámetro propio del naturalismo según el cual el medio condiciona al individuo, para por el contrario reflejar cómo el individuo condiciona su entorno y lo adapta a su medida. Del hartazgo de la novela burguesa del adulterio femenino, que tanto repugna a Huysmans: "Saber por qué el señor Fulano de Tal cometía o no adulterio con la señora Fulana de Tal" (1984: 101), pasamos a la novela del soltero, neurasténico, estéril e impotente, un buscador, casi siempre solitario, de experiencias estéticas y sexuales. Por eso, la fuerte presencia de la descripción de interiores. En este sentido, del ambiente y mundos exteriores, pasamos a la intimidad de lugares y seres. Asimismo, se simulan casos clínicos para luego torcer el camino y desarrollar inquietudes muy distintas de las que representa Zola.

Y solo en parte fue un desarrollo del Romanticismo. Los estudios de Mario Praz (1969) al respecto son de un valor indudable. Pero si solo vemos el decadentismo como la etapa final de la evolución romántica, podemos perder parte de su verdadero significado. Sin duda hay algo de René en los héroes decadentes: el agotamiento espiritual y la exageración emocional. Pero estos se rebelan contra dos puntos esenciales: el culto a la naturaleza y la concepción del amor y del deseo, ya que su artificialidad contradice a ambos. Esta artificialidad tiene su desa-

rollo en la práctica arrogante de lo anormal y de lo antinatural. Su manifestación más radical serán las perversiones sexuales. De hecho, el mal del siglo pasa a privilegiar el carácter andrógino y muchos personajes buscarán aventuras sexuales en el ambiente depravado de las zonas marginales.

La presencia del lodo y del fango, del arrabal, motivo que tan bien abordó Cansinos Assens en *Los temas literarios y su interpretación* (1924), y de los lugares ocultos y de sus prácticas (la prostitución callejera, portuaria, el barrio chino, el café cantante o el fumadero de opio) da entrada a lo prohibido o lo transgresor. Pero también introduce lo animal y primitivo. La admiración de los modernistas por Verlaine, como una síntesis de civilización y primitivismo, es notoria. Interesa todo aquello que permanece oculto, en la sombra o reprimido por la sociedad burguesa; importa, en fin, ahondar en los espacios no manifiestos del deseo, capturar ese “trabajo subterráneo del alma” (1984: 115) que reclamaba Huysmans. Descender, por tanto, al fondo, desvelar lo secreto, hacer emerger todo aquello que no se nombra, como ejemplifica esa delicada flor de la suntuosa pestilencia de *Le dessous* (1884) de Rachilde. Del cielo, figura tradicional del ideal, nos adentramos en lo subterráneo. Son “los azoramientos del cisne entre los charcos” del “Nocturno” de Rubén Darío.

De este modo, lo anormal, la excepción, el punto débil del evolucionismo cobra fuerza para alejarse de un sistema que no tiene otra ambición que representar la regla y subrayar, por el contrario, que las desviaciones revelan lo más singular de cada ser. Siguiendo a Jouve (1996: 30), se funda, en suma, un “realismo de la excepción” en el que se tiene en cuenta a la vez la idea de la evolución de Darwin y la idea de la degeneración de Krafft-Ebing. Es ese lado siniestro del ser lo que lo hace un individuo, lo que lo convierte en un sujeto. Al partir de la concepción de que lo animal constituye parte del hombre, se puede llegar a la conclusión de que la alteridad constituye al hombre. No en vano, el influjo de la exploración de la psique y de la histeria por parte de Charcot y Freud nutre el imaginario decadente y así, por ejemplo, los hijos idiotas destruyen las ficciones idealistas del matrimonio o se hace sorna de la retórica romántica del amor. Lo expone con claridad Rachilde en *L'Animale* (1893) al mostrarnos una escena sexual en la que un matrimonio burgués engendra con la ciencia milagrosa de las caricias y la concupiscencia de todos los amores, a Laura, la futura *femme fatale*.

De ahí también la primacía del cuerpo, especialmente enfermo, mancillado, muerto o fragmentado, con lo que se potencia una estética de lo abyecto. La vena sórdida y popular de los naturalistas será explotada hasta la hipertrofia. Pero con ello se abre la puerta a algo más: permite conectar lo alto y lo bajo y dialogar con la llamada cultura popular. Es “El mal poema”, de Manuel Machado que clama: “Yo, poeta decadente, / español del siglo xx / que los toros he elogiado, / y cantado / las golfas y el aguardiente”: Un canto a la degradación urbana, a los sórdidos paraísos de la prostitución y el alcohol.

Pero es un canto moderno que se expresa en un lenguaje desgarrado y prosaico, de inspiración europea contemporánea y heredero de algunos aspectos de

la obra de Campoamor o Bartrina, López Silva o Antonio Casero. Con acierto, para Juan Ramón Jiménez, este Machado, “como D’Annunzio, ama la diversidad: una risa y otra risa. Podría ser un Felipe IV o un tocador de guitarra” (1969: 520). No pasa desapercibido al crítico el carácter “plural e inesperado” (521), caprichoso, de esta lírica que no le lleva al rechazo sino a comentar: “Es, gracias a Dios, un decadente. Ama el peligro y, como Rusiñol, haría un discurso contra el sentido común” (521). Una clave, además, necesaria para leer la llamada literatura bohemia y su vinculación con el decadentismo.

La experiencia moderna no es una experiencia de elevación sino de abismo. Los románticos sienten la atracción del abismo, pero ansían una reconciliación con la naturaleza. Los decadentes ceden al abismo. Lo verdaderamente decadente, como describe Antonio de Hoyos, es “algo como un distendimiento de esos misteriosos resortes de la vida humana que se llaman conciencia y voluntad, algo como una interior rotura que desequilibrando el yo deje al individuo por completo a merced de las pasiones” (1917: 6).

Frente a la lucha y vigor de los héroes románticos, se sitúa la debilidad de los decadentes. Como formula Pedro Luis de Gálvez en “Todo es igual”, todo puede ser relativo e irremediamente conducir a un sinsentido, ya que si todo es lo mismo, todo resulta indiferente: “Uno dice: Está bien. / Otro dice: Está mal. / Aquel, ríe en la saturnal. / Este, se da un tiro en la sien. / En la vida, todo es igual: / el prosaísmo, / el ideal, / el Mal / y el Bien”. La tensión nostálgica y conmoción trágica de los románticos va cediendo lugar a la impotencia y al absurdo, senda que será explotada por el surrealismo. El descenso al abismo será un principio clave de la literatura decadentista y responde a algo más: permite a su vez mezclar al héroe aristocrático con los negros suburbios a los que se dirige en búsqueda de sensaciones fuertes. De igual modo, el gusto por lo monstruoso o grotesco es otra manifestación del culto por lo artificial y muestra hasta qué punto la distinción entre artificial y natural viene a ser una cuestión de formas. Para el decadente, el hombre posee el ingenio de poder modificar lo dado. Por esta razón, su voluntad no está en querer seguir o imitar a la naturaleza, sino en querer dominarla, manipularla y corregir sus imperfecciones.

La belleza artificial se considera superior a toda belleza natural, pues esta siempre contiene alguna tara. Por ejemplo, en *Les Hors-nature* (1897) de Rachilde, un trozo de satén se considera superior a la piel femenina. E incluso la relación determinista entre medio y tipo se puede manipular para crear algo nuevo, como se fragua en “Viola Acherontia” (1906) de Leopoldo Lugones. En este cuento un jardinero crea la flor de la muerte ensayando una sugestión sobre las violetas para que estas emitan “un tósigo mortal sin olor alguno: una ponzoña fulminante e imperceptible” (1996: 193). Buscando las “correspondencias” baudelerianas entre el mundo humano y el vegetal, obtiene las flores del mal que emiten quejidos y lloran. Para el jardinero “el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza” (197). Como comenta Escalante (2016: 149-151), si bien se acepta que el medio es determinante, se propone igualmente que este puede fabricarse. El

científico o el artista pueden imponer su propia ley. El dolor de la planta rompe las fronteras entre lo vegetal-animal y lo humano, algo que supone una cierta vuelta al origen donde no había diferencias y fronteras.

En este sentido, la exploración de una nueva serie de tipos sexuales: lesbianas, andróginos, invertidos, hombres débiles y mujeres fuertes, además de la mordaz denuncia del matrimonio burgués y sin dejar de lado la incuestionable misoginia de muchos escritores, abre una importante vía sobre la redefinición de los géneros, sobre el concepto de masculinidad y del erotismo en el marco de una sexualidad performativa: el hombre no es sino lo que hace. Frente al Prometeo romántico, se alza el Herodes decadente, manchado de sangre, incestuoso, que calma su tedio con la danza de Salomé. En muchas obras se desestabilizan las construcciones de género socialmente impuestas. Los decadentes parecen adelantar algunas de las ideas desarrolladas por pensadoras como Judith Butler: el género es un papel que interpretamos y no una identidad de sexo que expresamos.

Monsieur Venus (1884) de Rachilde es un buen ejemplo. Las novelas de Hoyos y Vinent, primas hermanas de esta escritora e hijas de Huysmans o Jean Lorrain, también lo son. El modo en que fueron leídas por la crítica de la época es harto significativo. En 1919, para Astrana, son la expresión del “arte hecho al revés” (8), un “macabro desfile de teratologías y obscenidades”, un pretexto para “inculcar los instintos vedados” (8). Y ante todo configuran un imperio de la falsedad y de la mentira: “Falsa es su psicología femenina, porque sus mujeres son almas masculinas, producto híbrido que repele su condición de humanidad; falsos sus hombres, dotados de espíritu de mujer” (8).

Con más gracia, en 1931 Álvaro Retana, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny, ve en la narrativa de Hoyos un arte de lo antinatural donde “nunca aparece la admiración a la hembra” (82), ya que “se limita a ofrecérnosla engalanada fantásticamente” (82), y donde se quiere “hacer pasar por machos a monigotes sin virilidad, casi todos enfermizos, equívocos” (82). A su modo de ver, los acoplamientos entre “cortesanías cuarentonas” y “andróginos monísimos” solo pueden ser fruto de un “tozudo de la incongruencia” (78), de una “disparatada imaginación” (76). Quizá no estuviera tan descaminado Darío al exclamar: “Con Hugo fuerte, y con Verlaine ambiguo”. Lo cierto es que la confusión y la ambigüedad arremeten contra los estereotipados modelos de sexo vigentes en la mentalidad de la sociedad española. Los decadentes se sitúan en un mundo cambiante y apuestan por forzar las fronteras y los límites de la normatividad.

Asimismo, hay que tener presente que uno de los cambios fundamentales que se operan del Romanticismo al decadentismo es la posición privilegiada del detalle en el realismo, rasgo que sin duda lleva a un placer por lo descriptivo y que fue blanco de ataques por parte de sus adversarios. De hecho, se llegó a ironizar que para poder leer las largas enumeraciones inscritas en estas obras es necesaria la ayuda de un diccionario o de una enciclopedia (Hamon, 1981: 29). Pero más allá de la chanza de los detractores ante esta ostentación de un saber, lo

que se pone de manifiesto es que el pormenor, el dato o lo particular entran en pugna con lo sublime, lo ideal, del orden clásico. Sin embargo, el propio realismo intenta conciliar a ambos mediante la sublimación del detalle. Es más: lo sublime no desaparece del horizonte estético del fin de siglo, sino que, como observa Escalante (115), cambia de lugar, se desplaza y ubica en el género fantástico y una de sus fuentes principales es lo terrible.

Lo sublime y lo fantástico que en el Romanticismo son una manifestación de otras realidades y una prueba del poder de la imaginación del poeta, se convierten en el realismo en fenómenos marginales, atribuidos a un problema de percepción y de enfermedad mental. Por el contrario, durante el fin de siglo, permite poner en duda la inteligibilidad de la naturaleza y dar al traste con la concepción de la realidad basada solo en el dato empírico. Huysmans en su crítica “Le monstre” (1887), recogida después en el volumen *Certains* (1889), celebra el arte de Odilon Redon por estar imbuido por lo fantástico. A su juicio, este es el único pintor que parece haber descubierto un nuevo punto de partida para la expresión de la belleza del horror: el reino de lo imperceptible, de lo ondulado y fluido, la agitación de las larvas que con tanto espanto nos revela el microscopio.

Muchos decadentistas penetran en el territorito de lo fantástico. Con ello no solo manifiestan su disconformidad frente al positivismo, su desacuerdo con el concepto de normalidad o su desasosiego frente a la secularización de la sociedad causada por el progreso científico y el racionalismo. Con ello, además, por un lado, se persigue un conocimiento más profundo de la vida y de la experiencia y, por otro, se contribuye a estremecer los nervios del hombre moderno en un tiempo cambiante, agitado y cada vez más incomprensible. Si la construcción de la torre Eiffel (1889) marcó una ruptura con la imitación, la defensa del sueño y de la visión interior, que ya reclamaban los románticos, quiebra con una idea unívoca de lo real y aboga por ahondar en lo oculto, por mirar las larvas, como indica Huysmans, y poder observar los otros lados desconocidos de la realidad.

Si el microscopio deja ver las larvas, también la máquina fotográfica puede desvelar otras presencias: las del más allá, como nos plantea Pío Baroja en “Médium”. En este cuento inquietante, publicado en *Revista Nueva* (25-3-1899) e incluido luego en *Vidas sombrías* (1900), lo que en un principio puede ser una alucinación del narrador protagonista, un loco, se quiebra por la presencia de otro testigo de los hechos, el hermano de Ángeles. Ambos, al revelar las placas tomadas el día anterior, contemplan horrorizados la presencia de una sombra de mujer sobre la cabeza de esta muchacha de sonrisa tan rara. El relato siembra la duda y el misterio sobre los secretos del otro lado.

Sin embargo, en lo sublime la noción de proporción, forma y límite entra en crisis para dejar paso a la vastedad, lo inmenso, lo informe y caótico. En consecuencia, no es trivial que los decadentes celebren lo inorgánico: lo mineral, lo cadavérico, lo momificado, lo tecnológico, lo químico, lo mercantilizado, el fetiche, la máquina, el androide, etc., es decir, un universo dominado por la frag-

mentación y donde la sensibilidad humana se cosifica y las cosas parecen dotadas de sensibilidad propia. Si el artista se limita a tomar los elementos básicos de la naturaleza, solo puede producir, como proclaman los decadentes, una obra espuria. De ahí que se alabe la capacidad de la tecnología para superar la belleza y carencias de “esa sempiterna vieja chocha” que es la naturaleza para Huysmans (1984: 144). La reivindicación de la primacía estética de las máquinas, ya sean las chimeneas de las fábricas o de las locomotoras, anticipan los tonos que resonarán con fuerza en las vanguardias. También Julián del Casal prefiere las claridades del gas a la iluminación del sol y profesará el “impuro amor de las ciudades” en su poema “En el campo”. Y aunque Rubén Darío en su crónica “El hierro” (1893) deteste el puente de Brooklyn o la “monstruosa” torre Eiffel que humilla “con su esqueleto negro la joya gótica” (1938: 9) de Notre Dame, también querrá crear en 1888 “rosas artificiales que huelen a primavera” (1989: 32).

Lo nuevo en este taller literario del siglo XIX tiene su mirada puesta en los logros del Romanticismo y del realismo, pero también en sus fracasos, abandonos o líneas de fuga. Pero lo nuevo no surge de los escombros de estos dos grandes movimientos. Por el contrario, como vio Valera a propósito de Darío, se da en el modo en cómo se combinan, yuxtaponen o mezclan los materiales. Por ejemplo, podríamos sustituir al personaje de la *Lucrèce Borgia* (1833) de Victor Hugo por el de Julia de *Le crépuscule des dieux* (1884) de Élémer Bourges, sin apenas percibir nada. Sin embargo, hay una notable diferencia: los detalles del maquillaje de la cara.

Poner el ornamento y el detalle en primer plano derrumba el orden clásico que subordina las partes al todo. Lo expresó con justeza en 1883 Paul Bourget al definir el estilo decadente como aquel “où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot” (1901: 20). Es “un todo que ya no es tal”, según afirma Nietzsche en *El Caso Wagner* (1888): “¿Qué caracteriza a toda *décadence* literaria? Que ya no habita vida en el conjunto. La palabra se hace soberana y salta de la frase, la frase se desborda y oscurece el sentido de la página, y la página adquiere vida a costa del todo” (2002: 35). Asistimos así a una estética desintegradora fabricada con todos los procedimientos del fin de siglo (inversión, oposición o fragmentación) para romper con la transparencia y la regularidad de una cierta tradición estética y cultural.

De igual forma, el hastío causado por la novela extensa estimula la redacción de cuentos y relatos breves. Los decadentes, más preocupados por la visión que por la verosimilitud de lo acaecido y más atentos a la imaginación y al recuerdo que al suceso real, serán los primeros en erosionar la trama, de reducir la acción y de asestar el primer gran golpe a la fabulación novelesca. El gusto por la digresión de todo tipo rompe con el orden determinista de la novela naturalista. Pero no solo: abrirán el camino a la afectividad y al sujeto moderno, así como al onirismo que será aprovechado por los surrealistas.

Los temas románticos son vistos bajo una nueva luz y una nueva perspectiva. Los temas del naturalismo también. Pero el interés por determinados temas no tiene por qué estar reñido con determinados cambios y transformaciones literarias que afectan a las estructuras de las obras. Parece creerse a menudo que un mensaje revolucionario solo puede transmitirse en un cauce revolucionario y no mediante las caducas formas del realismo. Pero también podemos quedarnos en la superficie de lo formal, como hicieron muchos críticos al juzgar el simbolismo y modernismo como un movimiento preocupado solo por alcanzar la perfección formal y lograr una renovación e innovación poéticas, con lo que ahoga la dimensión política o social de sus discursos. Asimismo, la necesidad de marcar la diferencia entre decadentismo y simbolismo, y por supuesto modernismo en el caso hispánico, cuando ambos están estrechamente unidos, pone de manifiesto dos problemas. De un lado, el peligro de reservar lo decadente a la prosa y lo simbolista, a la poesía y al teatro. De otro, el de establecer dicotomías entre fondo y forma, y entre géneros literarios, del todo reduccionistas.

La modernidad es un paisaje en perpetuo movimiento. El componente decadentista de la literatura finisecular aporta un gesto transgresor y liberador frente al severo moralismo. Hacia 1888 su poder corrosivo y tóxico preocupa a figuras como Valera. Hacia 1910 seguirá siendo un elemento de difícil digestión hasta quedar marginado en una dirección que llevará hasta las vanguardias. Su herencia antes que perderse sobrevive en publicaciones como *Prometeo* o *El cuento semanal*. La importancia para la generación de Buñuel de la lectura de la novela corta es un dato a tener en cuenta en la configuración de una biblioteca interior que nutrió a todo un programa estético. De hecho, el propio Buñuel no ocultó el papel que ejerció Huysmans en su universo literario y hasta quiso adaptar para la pantalla *Là-bas*.

Los dos movimientos estelares del siglo XIX, Romanticismo y realismo, llevan hacia una modernización de la literatura y de la sociedad, condicionada por estrategias de oferta y de consumo. En 1905 en el Prefacio a *Cantos de vida y esperanza* Darío sabe que “la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres” (1995: 334) e irremediablemente tiene que ir a ellas. Pero el poeta también experimenta el horror de la literatura como espacio de emociones y experiencias más siniestras y oscuras. El deseo de los decadentes de sentirse conmovidos y de llenar la existencia con sensaciones agudas y penetrantes potenciará la búsqueda de nuevas fórmulas para atraer a un público de sensibilidad agotada por exceso de impresiones. Hay que buscar condimentos fuertes para ese paladar, lograr el golpe de efecto que proclamaba Poe y rascar los nervios. Valle-Inclán lo sabrá muy bien. La lección decadentista aprendida para sus *Sonatas* no se perderá a lo largo de su obra, como tampoco la del Grand Guignol. Las semejanzas de su poema “El garrote vil” con “El reo de muerte” de Espronceda son evidentes. La diferencia reside en lo truculento de la parodia. Pero también la enseñanza del Pierrot satánico y cruel a lo Huysmans tendrá su impacto en el teatro sin palabras, la pantomima o en el teatro fantástico de Benavente.

Mirar en movimiento en el espejo retrovisor de la historia y a contramano, como reclamaba Verlaine, supone adoptar una visión dinámica del Romanticismo y del realismo y nos permite observar la literatura de las últimas tres décadas del siglo de manera diferente: ver los cambios basados en lo gradual y no en la oposición. Muchos problemas estéticos e ideológicos ineludibles para el decadentismo, aún hoy tienen vigencia. Se trata, en suma, de adoptar una perspectiva más integradora del siglo XIX y de hacer de la historia literaria algo más que un cómodo y tranquilizador recorte de corrientes. A fin de cuentas, las distintas categorías dependen de ese reflejo del espectador, ya sea lector, crítico o escritor, en el espejo. Y en ese espejo la mirada oblicua del decadentismo al realismo y Romanticismo es a todas luces insoslayable. Una mirada que como la del narrador de *La caída de la casa Usher*, contempla la fisura imperceptible que se va abriendo en zigzag sobre un poderoso edificio.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo (Clarín) (2003), “Revista literaria (marzo, 1890). *Realidad*, novela en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós”, en *Obras completas*, IV, Oviedo, Nobel (1674-1690).
- ASTRANA MARÍN, LUIS (1919), “Los noveluscos de Hoyos y Vinent”, *El Día*, 2 de septiembre (8).
- BOURGET, Paul (1901), *Essais de psychologie contemporaine*, I, París, Plon-Nourrit.
- BOURGET, Paul (2003), *El discípulo*, Barcelona, Debate.
- DARÍO, Rubén (1938), “El hierro”, *La Tribuna*, 22 de setiembre de 1893, en E. K. Mapes (comp.), *Escritos inéditos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Nueva York, Instituto de las Españas (8-9).
- DARÍO, Rubén (1989), *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- DARÍO, Rubén (1995), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1911), *La tristeza de la literatura contemporánea*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibl. y Museos.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1922), *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva.
- ESCALANTE, Marie (2016), *La naturaleza como artificio. Representaciones de lo natural en el modernismo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- FORTUNY, Carlos (Álvaro Retana) (1931), *La ola verde. Crítica frívola*, Barcelona, Jasón.
- GOURMONT, Remy (2007), “El idealismo”, en Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra (253-256).
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette.
- HESSE, Herman (1970), “Romanticismo y neorromanticismo”, en *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza (107-115).
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1917), “Libros de la semana. *El demonio del absurdo*,

- cuentos, por Rachilde. Traducción castellana por Ricardo Baeza”, *El Día*, 10 de mayo (6).
- HUYSMANS, Joris-Karl (1889), “Le monstre”, *Certains*, París, Tresse & Stock (137-154).
- HUYSMANS, Joris-Karl (1984), *A Contrapelo*, Madrid, Cátedra.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1986), *Allá-Lejos*, Barcelona, Bruguera.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1969), “Alma y capricho de Manuel Machado”, en *Libros de prosa*, I, Madrid, Aguilar (520-521).
- JOUBE, Séverine (1996), *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, París, Hermann.
- LUGONES, Leopoldo (1996), “Viola Acherontia”, en *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra (191-198).
- LLANAS Aguilianedo, José M.^a (1991), *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- MARTÍNEZ BARRIONUEVO, Manuel (1891), “Al Sr. Marcelo Prévost (fragmento de una carta)”, *La Ilustración Ibérica*, 1 de agosto (486-487).
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) (1903), “La farándula. Después del estreno”, *Alma española*, 20 de diciembre, 7 (4).
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) (1982), *La voluntad*, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1958), “Prólogo”, en Maurice Maeterlinck, *Teatro*, México, Aguilar (13-59).
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid, Siruela.
- PRAZ, Mario (1969), *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*, Venezuela, Monte Ávila.
- SAWA, Alejandro (1977), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra.
- SOLANA, Guillermo (1996), “Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura”, en Charles BAUDELAIRE, *Salones y otros escritos de arte*, Madrid, Visor (13-31).
- VALERA, Juan (1977), “A Don Rubén Darío (Carta-Prólogo de Juan Valera. Madrid, 22 de octubre de 1888)”, en Rubén DARÍO, *Azul...*, Buenos Aires, Francisco de Aguirre, (29-44).
- VERLAINE, Paul (2007), “Carta a *Le Décadent*”, en Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra (249-251).
- WILDE, Oscar (1992a), *El cuadro de Dorian Gray*, Madrid, Cátedra.
- WILDE, Oscar (1992b), *La decadencia de la mentira*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- YXART, José (1885), “Prólogo” a Mariano José de Larra, *Colección de artículos escogidos*, Barcelona, Daniel Cortezo y C.^a (v-xiv).