

**"Hospital de furiosos y melancólicos,
cárcel de degenerados, gabinete de estetas..."**

Javier Blasco

Universidad de Valladolid

A partir de 1907, es bastante frecuente encontrar en la obra de los modernistas signos de cansancio hacia determinadas actitudes decadentistas que, durante casi veinte años, habían servido para caracterizar el discurso literario. Los testimonios de este cansancio son suficientes y muy elocuentes en Azorín, en Valle, en Manuel Machado, en Juan Ramón, en Baroja, en Ortega, en las respuestas de varios escritores a la encuesta del *Nuevo Mercurio*.

En casi todos ellos, por estos años (los que van de 1907 a 1913), se observa un fenómeno similar; todos ellos vuelven los ojos hacia atrás con espíritu revisionista y todos ellos, a partir de esta mirada retrospectiva sobre sus "pecadillos" de juventud, reniegan de viejas adhesiones, expresan un propósito de enmienda e imprimen a su escritura un cambio de dirección, que no es tanto un cambio estético cuanto un cambio de actitud vital o, como gustaban decir, un cambio en la "disposición del espíritu". Pero, en las fechas a que me estoy refiriendo, ¿de qué huían nuestros intelectuales (literatos y poetas) del Fin de siglo?

No es mi intención mantener ninguna situación de suspense. Por eso, comenzaré por responder la pregunta anterior: huían de la decadencia; de esa decadencia, que Huysmans había sabido retratar en el ser emblemático que es Des Esseintes: neurótico, exquisito y perverso; presa de una enfermiza sensibilidad; fatalmente atraído por lo raro, lo refinado y lo maldito; frecuentador de todos los paraísos artificiales (lujuria, alcohol, drogas...); ansioso por apurar hasta las heces todas las sensaciones... Las cuatro almas que José Asunción Silva reconoce en el protagonista de su *De sobremesa*

completan el retrato robot —casi perfecto— de esta figura literaria tan representativa del Fin de siglo:

la de un artista enamorado de lo griego y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna; la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio; la de un gozador cansado de los placeres vulgares, que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas; y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor...

Sin embargo, conviene no olvidar que la decadencia, en el Fin de siglo, no se halla recluida en las páginas de los libros; que la decadencia excede los límites de la literatura, para cruzar los umbrales de la historia, haciéndose presente (con todas o con algunas de sus notas más relevantes) en muchos personajes de carne y hueso. Quizás el siguiente texto de Baroja nos pueda ayudar a aclarar algo este punto. En respuesta a la impresión que le produce la lectura del libro *Degeneración*, de Max Nordau, Pío Baroja confiesa:

Al dejar de leerlo, me parecía escapar de un manicomio; de un manicomio en el cual, como en un cuento de Poe, su director estuviera también loco.

Por las hojas del libro de ese judío alemán, desfila lo mejor de la humanidad presente, no con nimbos de luz ni con aureolas de gloria, sino desquiciada, histérica, con la espuma de la epilepsia en la boca y con el temblor de la ataxia (sic) en las piernas. Por todos lados gritos, vociferaciones, blasfemias, hipos angustiosos, carcajadas estridentes; por todas partes miseria, tristeza y fiebre. El hospital del mundo de Heine; una danza macabra de furiosos, de melancólicos, de borrachos, de degenerados, de estetas, accionando como juglares y gesticulando como poseídos y en medio de esta turba de decadentes, Nietzsche más decadente que todos; un dandy fatuo como Barbey, ingerto en un satánico como Baudelaire... (Baroja, 21-22).

Podría pensarse que se trata de meras impresiones de lectura. Pero no es así. "Fuera influjo de las ideas de Nordau, fuera lo que fuese, al leer a Nietzsche —confiesa Baroja— creí que el judío alemán, en su juicio severo, tenía razón"(Baroja, 21-22). Y es que la literatura del pasado Fin de siglo tenía mucho de hospital de furiosos y melancólicos, de cárcel de degenerados, de gabinete de estetas. Y no era Baroja, al abrigo de las lecturas de Nordau y de Nietzsche, el único que percibía en el ambiente de las letras europeas en aquel momento este clima.

Degeneration, de Max Nordau, como denuncian las palabras anteriores de Baroja, lleva a cabo un análisis completo de los signos de la decadencia, que Nicolás Salmerón en el prólogo a la edición española sintetiza con las siguientes palabras:

Cuanto dice Nordau de los 'prerrafaelistas' y de los 'simbolistas' tiene exacta aplicación a la juventud literaria española; la debilidad del espíritu, innata o adquirida, y la ignorancia, la predisponen fatalmente al misticismo [...] Nuestra vida intelectual, empobrecida y estrecha, no puede producir mas que afiliados a estos bandos y camarillas de que habla Nordau (Nordau 20).

Y Pompeyo Gener (Gener 209 y ss.) coincide con Nordau al hacer el diagnóstico de las «camarillas» de la literatura contemporánea: locura moral, impulsividad, indolencia, adinamia, abatimiento, histerismo... De todo esto es de lo que los aludidos más arriba comienzan a escapar hacia 1907.

Las actitudes decadentes habían caracterizado, de manera casi generalizada, un momento del modernismo finisecular, que ahora casi todos sentían necesidad de superar. Mi propósito, en las páginas que siguen, es el de profundizar en el conocimiento de este clima; valorar qué es lo que, en un momento, mueve a muchos de nuestros modernistas a alistarse en las filas del decadentismo y qué es lo que, hacia 1907, les hace cambiar de posición.

*C'est la decadence...*¹

Nos encontramos en una fecha indeterminada, próxima a 1900. La escena se desarrolla en casa del gran Alejandro Sawa, a donde ha acudido de visita el joven Rafael Cansinos Assens. Alejandro Sawa lo recibe en calzoncillos. Es ya un hombre viejo, casi ciego. Con una mano sujeta a su cintura la sábana con que disimula la ausencia de los pantalones. Con la otra mano gesticula, a la vez que habla:

—Pero, en fin, no hay que apurarse. *C'est la bohème*, el signo del genio..., de los elegidos..., de los infaustamente privilegiados..., de los que no somos M. Homais ni tenderos de ultramarinos... Es preferible no tener pantalones a no tener talento... Yo no me cambiaría por mi prestamista... Así que no se desanime usted..., no venda usted su talento por una lengua a la escarlata... Luche usted como Herakles y venza a la Hidra de la vulgaridad..., que tiene mil cabezas... ¡Ah, si yo tuviera su edad!... ¡Oh, jeunesse!..., ¡jeunesse!... Nosotros los viejos ya no valemos para nada... Hemos llevado en alto la antorcha que ilumina la senda de nuestro maratón..., pero ahora ya tenemos que dejarla en otras manos... Por fortuna siempre hay jóvenes que la recojan... ¿Será usted el designado por los dioses para recoger la mía que ya se extingue?... Tal querría, porque me ha sido usted simpático, y mi perro, que tiene más olfato crítico que Valbuena y Gómez de Baquero, lo ha consagrado a usted con sus ladridos, como el caballo de Ciro lo proclamó rey con su relincho... Usted tiene talento...
(Cansinos Assens 73)

El lector completará la escena con los gestos y el tono de voz apropiados a la misma. El "talento" y el "genio" constituyen las palabras con las que el viejo sacerdote oficia el rito de consagración de un nuevo poeta ganado para la "lucha" contra la "vulgaridad" y el aburguesamiento de los "tenderos de ultramarinos". La antorcha que Sawa entrega a Cansinos es la antorcha del decadentismo y de la bohemia². Entre ambos, *León*, un viejo perro, hace las veces de testigo en nombre del destino.

Esta misma escena —que tomo de las memorias de Cansinos Assens— se repite (con idéntica música, aunque la letra pueda variar) en un relevante número de

biografías y de novelas de la época. Son muchos (en la historia y en la ficción) los jóvenes con alma de artista que, deslumbrados por esa promesa de talento que se ofrece en el ritual de Sawa, acaban convertidos en ese personaje-tipo, central en el Fin de siglo, que es el decadente³. Eduardo Zamacois, que había conocido bien el mundo de la bohemia y de la decadencia madrileña, identifica al artista como un "temperamento", cuyos rasgos más acusados son: "la improvisación y un culto desbordado a la Belleza" (Zamacois). Sin embargo, este "culto desbordado a la Belleza" lleva aparejadas, en opinión de Gómez de Baquero, otras notas que conviene no olvidar. Comentando los rasgos básicos del decadente en el protagonista de *Tristán*, de Palacio Valdés, afirma: "Es un tipo de decadencia, de hombre inapto para la vida, echado a perder por un exceso de sensibilidad y de intelectualismo, que desviados de sus cauces naturales, engendran un egoísmo suicida, por virtud del cual el sujeto, cuya característica mental es ésta, se convierte en el peor enemigo de sí mismo" (Gómez de Baquero 181). El perfil que dibuja Gómez de Baquero apunta a una definición del decadente como un entramado psicológico.

La decadencia no es sólo una manera de entender el arte; es, de un lado, un "paisaje del alma". Pero el idealismo, consustancial a su esteticismo, convierte al decadente en un inadaptado, de modo que la decadencia es también, por este lado, una realidad social. El decadente tiene, en palabras de Luis A. de Villena, "algo de hombre que ama el refinamiento hasta el hilo del ángel, mas se topa con la mesocrática tapia de la vida" (Villena 113). El prólogo con que Sawa encabeza su *Declaración de un vencido* (Sawa) le sugiere al lector que lea la figura del protagonista, Carlos Alvarado, como «un proceso formal contra la sociedad contemporánea». Y Sawa tiene razón al hacer tal propuesta. En el decadente, la literatura del Fin de siglo hace visibles todos los conflictos psicológicos y sociológicos que vive el escritor de su tiempo, como consecuencia del nuevo lugar y de los nuevos papeles que a él le tienen reservada la modernidad y las nuevas estructuras tecnológicas, sociales y laborales que esta misma modernidad trae consigo. La decadencia, en suma, replantea a la luz de la modernidad

(de lo que económica, política y sociológicamente es la modernidad) el papel del artista y la función del arte en el mundo de las máquinas, de los comerciantes, de la democracia, de la preminencia absoluta de lo material sobre lo espiritual.

Son muchos los que creen que desde el arte se puede ofrecer al mundo un proyecto de futuro más humano y más bello, que el que se anuncia bajo la bandera del progreso (burguesía, industrialización y democracia). Por esta razón, en el Fin de siglo, la decadencia congrega a muchos espíritus convencidos de tener en propiedad el "genio" y el "talento" de los que habla Sawa, valores con los que podría construirse un mundo mejor. Desde esta convicción, multitud de jóvenes (en la literatura y en la vida real) abandonan todo por el arte, se aprestan para el combate contra la hidra de la modernidad y se enfrascan en la batalla "por el ideal". Sin embargo, pronto, con las armas melladas, han de iniciar una marcha atrás que les conduce, en el mejor de los casos, a la abulia y al pesimismo; pero también, en la muchas ocasiones, a esa bohemia madrileña tan próxima —a veces— al hampa. Así rezan unos versos de Felipe Sassone, que quieren ser el autorretrato de su bohemia. Lo psicológico forma parte importante del autorretrato ("Gasté capa, chambergo y melenas de artista;/ apercibí a mis nervios, dormí a mi corazón, / y fui un autoanalítico que se volvió egoísta / enfriando en el cerebro su calor de emoción") (Sassone, "Breve historia de amor"). Pero también lo sociológico resulta fundamental para completar la figura que del autorretrato emerge ("Del ensueño soy cruzado, soy un pálido bohemio, / siento el arte por el arte, sin buscar jamás el premio, / y odio, loco de idealismo, la razón útil y seria. / Caballero soy del hambre, de la risa y la miseria") (Sassone, "La canción del bohemio"). Estos versos nos llevan ya bastante lejos de la *Bohemia*, de Murger.

En la misma línea, Cansinos, testigo de excepción de este momento de la historia de nuestra literatura, ha trazado un cuadro bastante vivo del funesto final que, en tantos casos, acecha al artista:

...¡Oh, aquella Puerta del Sol, destartalada, pueblerina, con sus carteleras y sus mingitorios, siempre llena, a toda hora, de corrillos, de hombres indolentes que

paredan esperar algo que nunca llegaba..., con sus golfos pregonando los periódicos o novelas folletinescas, con voces cansadas, monótonas y arrulladoras!... ¡Cómo me zumban aún en los oídos aquellos pregones!... ¡*El dinamitero*, bonita novela de *El Heraldito*!... ¡*El Quo Vadis*!... ¡*La millonaria*, por Carolina Invernizio!...

Aquello era enervador, cautivante... Se necesitaba un gran esfuerzo para sacudirse aquel encanto de nirvana... Se comprendía que aquellos hombres abúlicos se hubiesen quedado presos en él. La Puerta del Sol era el símbolo central de la Literatura y de la vida nacional. Aquellos bohemios provincianos habían venido a conquistar la Puerta del Sol y ella los había conquistado. Estaban ya sin puerta, pero con sol, ¿qué más podían apetecer? (Cansinos Assens 115).

Para muchas mentes bienpensantes, bohemios y decadentes de todo tipo constituían una "generación de indigentes atacada del delirio de las grandezas" y encarnaban —en su voluptuosidad y sensualismo, en su ausencia de todo sentido práctico para la vida, en su exaltación de lo artificial y lo esquisito o en su familiaridad con el hambre— un peligro de disgregación social. Bohemia y decadencia son sinónimos de una “enfermedad del espíritu”, que algunos sienten como una amenaza social. Pompeyo Gener detalla los peligros que el arte decadentista entraña, cuando se lo examina desde el punto de vista de lo social:

Todo lo que propenda a deprimir la vida, a desesperanzar, acortar la serie del esfuerzo, a matar la evolución, a disminuir la personalidad, a rebajar el impulso humano, a hacer aceptable el sufrimiento, es *malsano, criminal y punible*, por delito de lesa humanidad... el que produce una impresión deprimente, es un envenenador y, por tanto, un asesino (Gener 381).

Hoy, cuando las "desviaciones morbosas" del decadentismo ya no se perciben como un riesgo para el "vigor de la sociedad occidental", conviene volver a examinar todos

estos juicios, fruto del momento y del apresuramiento analítico de los propios protagonistas.

Aquellos hombres abúlicos...

Los libros de memorias que se refieren al Fin de siglo contienen una documentación valiosísima para analizar en qué consiste la "decadencia" y, consecuentemente, para valorar el cambio de clima a que me estoy refiriendo. De entre este material destacan obras como las de Cansinos, González Ruano, Zamacois..., todo un universo de información, de inestimable valor para juzgar el Fin de siglo desde el centro mismo del recuerdo de quienes fueron protagonistas del mismo. Pero, a pesar de la abundancia de documentación, no siempre se ha interpretado correctamente el significado del decadentismo.

Con demasiada frecuencia el concepto de decadencia se ha asociado restrictivamente a las figuras del dandy y del bohemio, que, a partir de las obras de Murger y de Huysmann, pueblan la literatura -y la vida- del Fin de siglo. Con el "decadentismo" se asocian personajes como el protagonista de la obra de José Asunción Silva, *De sobremesa*, delineado sobre la plantilla del de *A rebours*; o personajes como Carlos, el protagonista *Del amor, del dolor y del vicio* (de Gómez Carrillo)⁴, en quien totalmente se confunden ya las imágenes de Murger y de Huysmann.

Sobre esta tradición se ha asociado al decadente con la voluptuosidad, la rareza, el sensualismo, el gusto por lo refinado, lo artificial, lo quintaesenciado, lo esquisito... y, en la opinión de ciertos críticos, con la inmoralidad. En última instancia, el decadente es víctima de una personalidad enfermiza, que lo incapacita para la vida práctica. Gómez Carrillo, a partir de la descripción de los dos personajes centrales de *Del amor, del dolor y del vicio*, resume con precisión los rasgos relevantes del paradigma. Carlos, el protagonista masculino,

había sido siempre un ser débil, sensitivo y orgulloso, sin ninguna verdadera robustez moral. Degenerado, como casi todos los artistas modernos, no a causa de las condiciones atávicas de su naturaleza, sino por culpa de la vida contemporánea y de la evolución de su propia personalidad en el medio ambiente de la existencia literaria de París, sus cualidades enérgicas habíanse atrofiado de un modo precoz e insensible, en beneficio de sus gustos refinados. Lo ideal del mundo real confundíanse en su cerebro con la idea artificial de un mundo fantástico, y de esa mezcla de visiones inarmónicas nacía en él una doble personalidad que le impedía conocerse a si mismo (Gómez Carrillo 154-155).

Refinado, débil, enfermizo, sensitivo, Carlos encarna a la perfección los rasgos todos de lo que la crítica ha entendido, al estudiar el Fin de siglo, por decadentismo: el culto a la belleza, el desprecio por la vida páctica y por los valores en los que se reconoce la burguesía, el vivir "desgovernado", la tendencia al ensueño, el carácter ególatra, la indisciplina en las costumbres, la heterodoxia... (Gómez Carrillo 61-70). Liliana, la amante de Carlos, en la novela de Gómez Carrillo a que me he referido más arriba, permite completar el retrato robot del decadentismo:

...todo lo extraño, todo lo misterioso, todo lo infame, despertaba su curiosidad enfermiza, hasta el punto de producirle verdaderas crisis de deseo... los bebedores de éter y de opio, los pálidos hijos de Tomás de Quincey, los bohemios satánicos a la Baudelaire, los efebos adoradores de su propio sexo, verlenianos o wildistas, toda la gran caravana de la moderna decadencia latina, en fin, atraía a la antigua marquesa, con el prestigio de sus pecados y de sus refinamientos (Gómez Carrillo 160).

Todos estos "hombres abúlicos", de "gustos refinados", víctimas de una "curiosidad enfermiza..." son fruto "de la vida contemporánea", un producto natural de la modernidad. Cuando el Unamuno "contemplativo" —cuyo retrato ha pintado minuciosamente Blanco Aguinaga— escribe su reflexión sobre "La vida de la muerte"

(**Rosario de sonetos líricos**, OC, VI, 339); cuando Antonio Azorín huye de la historia para refugiarse en su pueblo natal; cuando Andrés Hurtado descubre el venenoso fruto del árbol de la ciencia; cuando Rubén Darío hace el elogio de la **pedra**, "porque esa ya no siente", y del **árbol**, "que es apenas sensitivo", todos ellos están literaturizando una actitud (la ataraxia) —razonada por la filosofía de Schopenhauer (Henry)⁵, prestigiada estéticamente por el misticismo orientalista (Litvak) y personificada en la figura del dandy (Villena, *Corsarios de guante amarillo*)—, que se justifica en la hostilidad del artista ante un tiempo que, ni histórica ni metafísicamente, le ofrece soluciones o respuestas positivas a su existencia. No todos ahogan esta hostilidad en la copa de la decadencia. Pero no cabe duda de que de este tiempo y de esta hostilidad es fruto el artista decadente.

La decadencia encarna y abandera —en un último gesto humanista— todas las reacciones del arte contra una sociedad, que muchos creen cautiva de una idea de progreso cifrada exclusivamente en lo material. Inconformista, el arte finisecular se rebela contra ese materialismo, a través del cual el futuro anuncia su próxima llegada; contra la identificación de cultura occidental con industrialización; contra la exaltación fanática de la razón; contra el poder cada día más fuerte del moderno capitalismo. Frente a todo ello, buscan sus señas de identidad en todo aquello que la modernidad amenaza destruir: en lo enfermo y caduco, en las culturas anteriores a la transformación industrial, en los territorios de lo humano (emociones, sentimientos) que parecen inaccesibles a la razón, en las geografías no holladas por las hordas del progreso, en aquellas formas de vida que se escapan de toda reglamentación moral...

Cualquier intento de estudiar la decadencia fuera de las circunstancias sociales, morales e intelectuales de la modernidad está condenada al fracaso. Los decadentes no sólo son modernos, sino que son fruto y excrecencia de la modernidad, y en consecuencia su figura no puede examinarse al margen de los cambios —científicos, técnicos, ideológicos, etc.— que *son* la modernidad.

Aristócratas... del espíritu

Todos los rasgos arriba señalados apuntan sólo a la superficie de lo que el concepto de decadencia englobaba en este momento. La figura del decadente ha de contemplarse a la luz de la creciente presencia de la burguesía en la realidad social del Fin de siglo, ya que la estética decadentista es, entre otras cosas, una forma de reacción contra los signos en los que la burguesía se reconoce.

En 1886 ya, Villiers de l'Isle-Adam se revela -su *Eva futura* es un buen testimonio de ello- contra lo burgués, porque ve en los valores que esta clase hace suyos un peligroso vehículo del materialismo, del «pretendido sentido común, negativo y ridículo» que sólo se interesa por las "realidades insignificantes", y de la creencia obsesiva en una idea del progreso exclusivamente material, con todo lo que esto significa de sacrificio del "calor del corazón", en favor del "frío del cerebro.

La apuesta por formas no convencionales de vida y el culto a la belleza, el rechazo de la burguesía y de su escala de valores, que caracterizan a la bohemia y a la decadencia, demuestran que el artista decadente no puede definirse exclusivamente en términos estéticos. Y la oposición de los decadentes a lo que la democracia parecía significar no es menor. Comentando a Nietzsche, Baroja, en 1899, afirma:

Hay, es indudable, en él [en Nietzsche] una tendencia sana: la protesta contra las ideas socialistas de origen hegeliano, de absorber el individuo por el estado. ¡Por Júpiter! ¿No les parece a ustedes que se ha abusado al imponernos una religión, una patria, un estado, un servicio militar, al llenarnos la vida de trabas y al obligarnos además a que las amemos? Que venga la tiranía, el despotismo, cualquier cosa; pero que no se meta el Estado á obligarle aprender a leer al que quiera ser salvaje, a vacunarse al que quiera tener viruelas, a vivir al que quiera morirse porque está aburrido y a fijarle las horas de las comidas al que no tiene que comer (Baroja, 26).

El desprecio por lo burgués es un motivo recurrente en las novelas de artista, tan frecuentes en el Fin de siglo. El odio a lo que representa la burguesía constituye un

seguro denominador común para todas las imágenes del artista que el Fin de siglo consigue crear. La burguesía, con sus promesas materialistas, su vida reglada, su cara y trajes limpios, abre ante el artista del Fin de siglo todo un escaparte de tentaciones, a las que no siempre es posible resistirse. Es cierto que, a veces, el artista sucumbe a los cantos de sirena que hablan de pragmatismo, utilidad, rentabilidad... y acaba integrado en la burguesía; pero el precio que ha de pagar para que ésta le acepte es siempre bastante alto: "su facultad de crear belleza" se desvanece "con la musa bohemia, desdeñada, perdida para siempre" y el poeta cae en la esterilidad y en la frustración (González Peña 256).

Sería una ingenuidad resumir la cuestión que nos ocupa con la palabra deserción o acomodamiento. No se trata de eso, aunque se produjeran algunos casos que sí encajarían en tal calificación. La oposición —la fobia— que el artista demuestra tener a la burguesía, y a los valores que la burguesía representa, en el fondo no es sino uno más de los chirridos que produce la maquinaria del Fin de siglo, al tener que acomodar todos los componentes sociales al nuevo orden, que —bajo las banderas de la democracia y del capitalismo— se está creando. Desde el nuevo "contrato social" que el mundo laboral persigue, se conmociona la totalidad de las relaciones sociales y, dentro de este clima, la revisión del estatuto del poeta resulta una cuestión obligada. Es el hombre en general, y no sólo el artista, quien debe reencontrar su puesto en un universo que social, política y económicamente, está sufriendo profundas transformaciones.

Lo que distingue al artista del obrero, tanto como del burgués, es su conciencia de la decadencia; diré más, lo que lo diferencia es su aprecio a todo aquello que despectivamente el buen burgués —el hombre de "nervios sanos", lo llamará Cansinos— identifica como decadente. El escritor del Fin de siglo tiene en frente a una burguesía que hace estandarte suyo los valores de la utilidad y el rendimiento, pero tiene también en frente a un pueblo que cada vez se halla más ajeno de esa élite intelectual a la que, desde los tiempos de la ilustración, el escritor sentía pertenecer;

una élite que había hecho sus votos ante un altar, el del ideal y el del bien público, que ahora se está comenzando a derrumbar.

Marginado por el entramado social que se genera en torno al materialismo de la incipiente sociedad capitalista del Fin de siglo, el escritor abomina del buen burgués, pero tampoco se reconoce ya en los nuevos valores (rendimiento, productividad, salario, beneficio) de esas masas "invertebradas" en que el pueblo está a punto de convertirse. La sociedad que emerge de la transformación industrial despoja al escritor del papel con que el romanticismo le había investido. Parece evidente que, en el cambio de siglo, el artista ya no es, ya no puede ser, ni el profeta, ni el sacerdote, ni el guía de la sociedad moderna. El artista no ha encontrado aún su puesto en esta sociedad incipientemente capitalista y, ante la falta de salidas, la tentación más fuerte es la de la huida hacia los territorios estrictamente individuales y personales.

Ahí comienza una ladera que se desliza hacia el abismo de la decadencia. Excluido de las estructuras materialistas sobre las que se construye la modernidad y, como no se reconoce ni se identifica ya en el pueblo que emerge de tales estructuras, el arte se torna profundamente individualista, en tanto que el artista se refugia en los laberintos de su mundo interior, se carga de actitudes escépticas, y busca su identidad en imágenes decadentes como las encarnadas por el bohemio, por el esteta o por el dandy. Contra la marginación que padece, al escritor no le quedan otras respuestas que las de la radical rebeldía (absolutamente preñada de individualismo) política, social y moral, o la de la estéril abulia, que está peligrosamente vinculada a una renuncia de tintes muy negro. En tanto en cuanto el escritor no acierte a redefinir los nuevos papeles que en la modernidad emanada del capitalismo moderno le corresponden, la huida que representa la decadencia es la única apuesta posible.

...espectadores de la decadencia

De la misma manera que hay que analizar el decadentismo a la luz de las transformaciones sociales y económicas del momento, hay que analizarlo a la luz de

otras realidades caracterizadoras del Fin de siglo. El arte decadente no está desvinculado —no puede estarlo— de la conciencia de agotamiento que ciertos sectores de la civilización occidental viven en este momento. Porque conviene tener en cuenta que la decadencia, además de ser el nombre bajo el que se congregan toda una serie de signos en los que el artista finisecular se reconoce, es el título bajo el que se reúnen todos los síntomas de la enfermedad que especialistas, en distintas ramas de las ciencias positivas, han creído descubrir en el tronco de la cultura mediterránea, dominante hasta ese Fin de siglo.

Recordemos de nuevo las palabras con que el narrador describe a Liliana, la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*. Lo que le "atraía" era la "decadencia latina". Es verdad que este único testimonio no bastaría para extraer de él mayores conclusiones, pero sucede que, en la literatura del momento, vinculados a la imagen del artista con velidades de decadente, se multiplican los indicios que apuntan hacia esta misma dirección. El protagonista de *Claudio Oronoz*, novela modernista de Rubén M. Campos, atraído por los valores que representa el decadentismo, abandona una cómoda posición familiar burguesa, para servir al arte en la ciudad de México. Sin embargo, lo que le espera en la ciudad no es otra cosa que la decepción: "en vez del barrio bohemio y de los artistas luchadores", con los que desde su dorada infancia había soñado, lo que encuentra es "una muchedumbre anónima de rostros calenturientos, el estruendo de la lucha por la vida en talleres, en fábricas, en almacenes, en el tráfico diario de las calles, en el apresuramiento de los transeúntes" (Campos, 29). Presa de la decepción, entonces, se pregunta:

¿Dónde estaba, pues, aquel barrio dichoso que, como París, las metrópolis de *raza latina* debían tener? Yo había imaginado una zona aparte para los soñadores, para los contemplativos, un barrio especial para músicos, pintores, escultores, poetas... (Campos, 30)

Este "barrio dichoso... de *raza latina*", barrio "de los soñadores, de los contemplativos, de los artistas", es cifra del universo por el que luchan tanto decadentes como

bohemios, al sentir que está a punto de ser barrido del “ mapa mundi”, para convertirse en el barrio universal de los comerciantes, de los talleres, de las fábricas, de los almacenes, de la "lucha por la vida" que está logrando imponer en todas partes una civilización nueva, cuyas huestes llegan del norte.

En "A Roosevelt", Darío da fehaciente testimonio de que la derrota en Cuba se percibe en los países latinos como síntoma de la incipiente supremacía de una nueva cultura que se asienta sobre los pilares de la ciencia, la industria, el comercio..., y que constituye una amenaza para la "cultura del espíritu", con la que los pueblos hispanos se identifican. Y algo similar a lo español puede predicarse para Francia o para Italia.

El concepto de decadencia —tanto si lo leemos como diagnóstico de una enfermedad que afecta a las viejas sociedades latinas, como si lo entendemos en la línea de una aspiración idílica por parte de los artistas finiseculares— no puede separarse de la polémica —espléndidamente estudiada por Lily Litvak (*Latinos y anglosajones...*)— que el Fin de siglo conoce, al convertirse en escenario del choque de dos culturas diferentes (la latina, por un lado, y la sajona y germánica, por otro); como no puede separarse de la preocupación de las ciencias médicas —especialmente la incipiente ciencia de la sicología— por definir los rasgos esenciales de la anormalidad y de las enfermedades del alma.

Con la derrota de España en la Guerra de Cuba, el norte demuestra una supremacía que no es sólo militar. El florecimiento de los nacionalismos, la persecución por parte de los intelectuales de las "esencias nacionales" y del "alma del pueblo" ha de verse a la luz de esta confrontación. La apuesta de Unamuno por la "africanización de Europa" tiene, a su vez, una fuerte deuda con la conciencia de que es preciso salvaguardar los signos de identidad de una cultura que se siente amenazada. El gusto por las civilizaciones griega y romana, que la poesía, el teatro y la novela de este momento demuestran, responde también a este clima. Significativo es el diagnóstico de Ioséphin Péladan, autora de una *Ethopée de la décadence latine; Finis latinorum*, que rinde homenaje "A la race latine qui va mourir, nous préparons

une dernière splendeur afin d'éblouir et d'adoucir les Barbares qui vont venir"
(Ioséphin Péladan, *Régie et monitoire...*)

Desde todas las ramas de las ciencias positivas se avanzan análisis coincidentes: las doctrinas darwinistas y evolucionistas permiten construir una visión biológica del universo compartimentado en razas diferentes, sobre la que se establece una distinción entre los países del norte y los del sur, con ventaja para los del norte. Así lo creen —y lo escriben—, por ejemplo, J. A. Gobineau, Alfred Fouillé o Unamuno, apoyando su tesis en la supuesta superioridad económica, industrial y científica de estos países. Tesis como estas suscitan en los países latinos un profundo debate interno: para unos la decadencia de los países latinos es un hecho y, por ello, proponen una revisión de la tradición para aislar las causas de retraso y buscar soluciones; para otros, el arte y la cultura de los países del sur son muy superiores a los del norte y, si en la cultura moderna se observan huellas de decadencia, tales huellas a donde apuntan es precisamente al norte.

Los primeros —entre los que se encuentran las plumas más importantes de la literatura regeneracionista—, desde la aceptación de una supuesta decadencia, se sumergen en la tradición, buscando en el pueblo y en la tradición las señas nacionales de identidad perdida. Se suscitan, sobre esta pauta, reacciones siempre nacionalistas: la solución a todos los problemas se halla la recuperación de la verdadera tradición propia, en la intrahistoria y en el pueblo que la mantiene con vida. El "¡Adentro!" unamuniano es grito de combate para toda una generación de escritores, que, al dictado de la apuesta de Joaquín Costa por las masas rurales como depositarias de las verdaderas esencias nacionales, busca en la intrahistoria las bases de la reorganización política, legal y económica del país (Pérez de la Dehesa):

Dejemos en paz a los franceses, y que sean como son, o búsquense como deben ser... y seamos también nosotros como por dentro somos, buscando nuestro fondo permanente y deslatinizándonos también hasta encontrar los entresijos

ibéricos, morunos, berberiscos o lo que fueren (Unamuno, "Vida y arte" 46-50).

Si en un determinado momento Costa pide que se cierre con siete llaves el sepulcro del Cid, pronto razona que "el juego infinito de la historia" necesita, junto al "Sancho británico", un "luminoso, soñador, Quijote español"; y, si Unamuno primero grita su "¡Muera don Quijote!", en la *Vida de don Quijote y Sancho* hace toda una importante apuesta en favor del "quijotismo como religión nacional".

Excuso campo de operaciones se le podía ofrecer en este contexto a la estética decadentista, que tampoco habría de encontrar mejor acogida entre aquellos — Menéndez Pelayo o de Maurice Barrès— que defendían la superioridad cultural y artística de los pueblos latinos. Para estos últimos, todos los males de la civilización contemporánea procedían del norte, cuyos pueblos o se mantenían en un estado semibárbaro o se habían debilitado por el efecto pernicioso del bienestar, del intelectualismo, de la anarquía y de su radical individualismo. Para Menéndez Pelayo, por ejemplo, las "nieblas del norte" amenazan apagar en el Fin de siglo la luz de la civilización romana que ha mantenido, a lo largo de los siglos, el espíritu cristiano; y, para todos ellos, "hors des races latines, il n'y a que barbarie".

Para los detractores de lo sajón, la literatura decadente constituye el ejemplo más evidente de la contaminación que el norte bárbaro ha ejercido sobre la cultura latina. Angel Guerra, desde las páginas de *Helios*, da la bienvenida a los escritores y artistas del norte, de los que afirma que vienen a "fecundar el alma estéril de los latinos", pero su voz es una voz con escasos ecos y, frente a simbolistas y decadentes, la crítica, como medida higiénica, apuesta por una vuelta a las fuentes grecolatinas y, sobre las pautas marcadas por la escuela parnasina, anuncia un renacimiento libre de las distorsiones que la Reforma, la Revolución francesa y el Romanticismo, ejercieron sobre la cultura latina.

Los decadentistas son también el fruto desgarrado de esta polémica, que a ellos le resulta vana e inútil; no creen en las soluciones colectivas; no creen en normas —ni

siquiera estéticas— con validez universal; se sienten eclécticos y cosmopolitas; y, en aras de la belleza (venga de donde venga y lleve los ropajes que lleve), sacrifican cualquier otra finalidad. Testigos privilegiados de un tiempo, en el que lo nuevo y lo viejo se disputan ferozmente el territorio, saben que no vale de nada volver la vista atrás, que el futuro está delante de ellos y que inexorablemente va a sacudir, como un vendaval, todo lo caduco. Por ello, hacen de su obra un abigarrado museo o santuario, en los que se rinde culto a todo lo que está a punto de desaparecer. Entre tanto, ellos apuran la copa de la experiencia, bebiendo en ella, antes de que el terremoto la derrame, todas las sensaciones, todos los goces y todos los placeres, que los nuevos tiempos amenazan destruir.

En las antípodas de los protagonistas de la polémica a que acabo de referirme, los decadentes tienen reservada una hornacina en sus ricos y lujosos santuarios interiores para cada uno de los vicios, que regeneracionistas y casticistas aciertan a descubrir en el presente. Son cosmopolitas y hedonistas; eclécticos en materia de estética e individualistas extremos, amoraes y anárquicos, en su forma de vida. Su apuesta por todo lo que está en "decadencia" los sitúa al margen de cualquiera de los programas de regeneración que el Fin de siglo, en manera tan abundante cuanto inútil, ensaya. Al nacionalismo burgués, los decadentistas oponen el cosmopolitismo de los artistas, "ciudadanos sin patria, que franquean todas las fronteras y todas las culturas".

Los decadentistas no sólo se hallan en una orilla diferente a la de los regeneracionistas, sino que, además, nutren de ejemplos "vitandos" a estos y constituyen uno de las principales fuentes de justificación de su doctrina. Ellos son la prueba —evidente, para los hombres de "nervios sanos"— de que la regeneración es necesaria. Sin embargo, desde nuestra perspectiva actual, el artista decadente, al separar del arte cualquier pretensión de vinculación nacionalista o de adoctrinamiento, es —no sé si voluntariamente— un embajador de la modernidad. Con la literatura decadente, si no se clausura, entra en crisis una visión del poeta como

profeta, como mesías, como sacerdote, como guía social, que había dominado durante casi todo el siglo XIX.

...Degenerados

Al hilo de los discursos críticos que la idea de decadencia suscita en el Fin de siglo, las incipientes ciencias de la sociología y de la psicología convierten en objeto principal de sus pesquisas la identificación de las "esencias" y del "alma" nacionales. Los trabajos en esta dirección se multiplican en toda Europa. A este núcleo cabe adscribir, por lo que a lo español se refiere, diversos títulos como "Psicología del amor patrio", de Pere Corominas; *Psicología del pueblo español*, de Rafael de Altamira; o, entre otros muchos títulos que podrían citarse, *El español*, de S. Canals. No es difícil espigar, entre esta gavilla de textos, la idea de que la literatura que se reconoce en los signos de la decadencia constituye un elemento peligroso, de carácter reaccionario, cuyas "desviaciones" actúan como freno para el desarrollo de cualquier pretensión de revitalización progresista.

En el contexto al que estos trabajos remiten, el escritor decadentista, que como hemos visto con frecuencia se sitúa fuera de los márgenes sociológicos convencionales, es también un ser marginal, considerado desde el punto de vista de la psicología. Socialmente inadaptado, el decadente —como el bohemio— es también un enfermo y, en consecuencia acaba convertido en sujeto predilecto de los tratados de psicología de la época, que no tienen excesivos escrúpulos en vincular la "degeneración mental" del artista con la "decadencia nacional". El loco —sobre todo, si es artista (y en el Fin de siglo la asociación de ambos términos es muy frecuente)— puede acabar corrompiendo y contaminando la totalidad del tejido social y, desde luego, es una piedra en el camino hacia esa sociedad mejor que todas las doctrinas evolucionistas (tan de moda a partir de 1860, aproximadamente) auguran.

El artista decadente, por contra, ha hecho una apuesta por todo lo —sociológica y psicológicamente— raro, anormal, marginal, caduco, enfermo. Es el triunfo del

instinto de destrucción sobre el instinto de vida, que todos los analistas de la **decadencia** se encargan de diagnosticar como síntoma inconfundible de una voluntad enferma, que con frecuencia busca escapar hacia posturas espiritualistas próximas al misticismo o al panteísmo (como refleja la literatura del momento y como todos los críticos documentan), pero que, a veces, se traduce también en gestos asociales, que el buen burgués percibe como una amenaza.

La idea de decadencia y la degeneración son ideas complementarias en gran parte del Fin de siglo. La ciencia moderna, sin embargo, de la mano del evolucionismo darwiniano, ha demostrado que la "degeneración no es siempre síntoma de decadencia y de inferioridad, porque va acompañada a veces de perfeccionamientos". Ferri, comentando las *Degenerations* de Morel, va todavía más lejos y hace de la degeneración bandera digna de homenaje. Para él:

...el hombre normal no tiene nada de esa perfección que Morel atribuía, siguiendo las leyendas bíblicas, al tipo primitivo de la humanidad. El hombre normal no es más que el producto mediocre de la selección individual y social, relacionado con el medio histórico y telúrico a que pertenece y variable con él... es una especie de masa viva, de plasma continuador y anónimo que transmite la vida y las costumbres y la incrustación tradicional de los prejuicios alrededor de las verdades elementales, de generación en generación.

La historia no se ocupa de ellos, sino de los anormales, desde los conquistadores a los criminales; desde los santos, á los genios. El rebaño de los hombres normales se sucede en los siglos sin nombre y sin número (Ferri 49-57).

La normalidad y, sobre todo, la valoración social de la normalidad no es más que una reacción mediante la cual los más se protegen de los menos:

Es una obsesión que la manada humana experimenta y hace experimentar desde hace muchos siglos, interrumpida de tiempo en tiempo por algún paréntesis

histórico de renacimiento y de revolución, que marca justamente el tiempo de los anormales progresivos (Ferri 49-57).

Frente a la mayoría de esta "manada humana", en los degenerados y decadente alumbra la semilla del futuro:

Se puede decir que todo progreso humano y social es obra única de los anormales... Los pueblos primitivos adoran los locos y los consideran como santos y como magos. Hay en esto una intuición profunda que, velada y perdida durante todos los siglos de disquisiciones metafísicas, no ha sido encontrada más que á la luz de la ciencia positiva y humana.

El hombre de genio es un anormal evolutivo, que crea la idea nueva. Su obra cae en el mortal vacío si la atmósfera social no contiene bastantes fermentos poderosos para que germine y desarrolle la semilla nueva, que el misoneismo lento de los hombres normales dejaría perecer; pero que el amor de lo nuevo, el espíritu de sacrificio, el monoideismo, la impulsión sentimental y muy á menudo el fanatismo de los anormales evolutivos, impone á través de las burlas y de las persecuciones a la masa anónima de los normales.

...la degeneración de los anormales evolutivos sea el manantial bienhechor de todo perfeccionamiento de la vida social, de toda conquista sobre lo desconocido y de toda emancipación del prejuicio (Ferri 49-57).

Compartiendo muchos de estos presupuestos, el artista de Fin de siglo se siente "diferente" y hace ostentación de su diferencia. Se reconoce en lo decadente y en lo degenerado. Más aún: ve en la "degeneración" un instrumento de cambio y de avance hacia el futuro:

Y en la vida práctica, ¿quién es el que puede agitar y oxigenar la rutina que atrofía y ahoga, los prejuicios, las tradiciones del principio de autoridad con sus abusos inevitables, las explotaciones humanas con la esclavitud de las multitudes... normales para el placer de algunos privilegiados... anormales, sino el fermento y el choque de los fanáticos de toda clase? (Ferri 49-57).

Se saben hijos de la **decadencia**, y, como tales, reaccionan por simpatía ante todo lo que intuyen como "enfermo" y como "raro"; valoran estéticamente todo aquello que la sociedad burguesa industrial —desde su moral utilitarista— ha rebajado de distintas maneras: mendigos, dandys, prostitutas, anarquistas, bohemios, insumisos aristócratas, aventureros, intelectuales marginales, etc., les servirán para definirse a sí mismos, frente a una sociedad que se ha decidido por el positivismo y por lo "normal" como soporte de un presunto "regeneracionismo"⁶. Recordemos que Lugones llama «cretinos» a las personas a que se ha convenido en llamar sensatas, porque la única forma de pensamiento en ellas es el pensamiento racional.

En las ruinas, en los jardines abandonados, en los lagos de los parques solitarios, pero también en los olmos secos, en las polvorientas encinas, en los caminos que se alargan en la llanura castellana no hollada aún por el automóvil, buscarán los símbolos con los que definir unos laberintos interiores poblados por un dolor y una melancolía, que esgrimen como bandera frente al optimismo de las ideas racionalistas y de la fe sin límites en la ciencia. En una variada gama de traducciones laicas del misticismo, en las doctrinas gnósticas, esotéricas y herméticas, difundidas por Swedenborg, Eliphas Levi, Roso de Luna y Mme. Blavatsky, perseguirán —desde posiciones que Unamuno definió perfectamente al decantarse por el **espiritualismo** frente al **intelectualismo**— la respuesta al enigma de la vida que los dogmas racionalistas nunca supieron resolver, potenciando el valor del sueño, del símbolo, de la analogía, como instrumentos epistemológicos suprarracionales. En el erotismo, en la belleza, en los paraísos artificiales, encontrarán un narcótico contra la angustia suscitada por todas aquellas preguntas que una lectura racionalista del universo ha traído consigo. En la creación de un lenguaje fragmentado, indirecto y ambiguo, lenguaje de símbolos y sugerencias, cifrarán la posibilidad de dar expresión a un mundo de oscuras vivencias, marginado por el discurso realista.

Los psicólogos tomarán buena nota de todas las "anomalías" a las que esta literatura responde. Para descalificarla y marginarla, los críticos "sensatos", a su vez,

echarán mano de la apoyatura científica que aquellos les proporcionan. A la vista de lo que dicen las biografías y los textos del momento, ni los sicólogos ni los críticos se equivocan en sus juicios. Que la escena siguiente tenga por protagonista al ingenuo Pinedito (Ortiz de Pinedo) no quita ningún valor al hecho de que la broma de Villaespesa y de Manuel Machado pueda presentarse, en este momento, con un mínimo de verosimilitud. Se trata, como afirma Cansinos que es el relator, de un "tópico muy frecuente en aquel tiempo":

Al entrar yo, Villaespesa y los Machado estaban embromando a Pinedito, al que trataban de hacerle creer —tópico muy frecuente en aquel tiempo— que para ser genial había que ser invertido...

—Sí— le decía muy serio Manuel Machado—, todos los genios han sido invertidos. No tiene usted más que ver..., Shakespeare, Oscar Wilde, Pierre Louys, y ahora, entre nosotros, Benavente...

Pinedito movía la cabeza...

—Y de los jóvenes, no quiero decirle... Ahí tiene usted al marqués de Campo y a Pedro de Répide y a Antonio de Hoyos...

Pinedito no salía de su asombro. Tímidamente objetaba:

—Pero ustedes no...

—Eso es lo que usted no sabe... —insinuaba Manolo—. Usted no está iniciado en nuestros secretos...

Pinedito miraba en torno suyo con desconfianza...

—Sí —insistía Villaespesa—, para ser genial hay que ser invertido y también asesino. ¿No ha leído usted la biografía de Benvenuto Cellini?...

—¡Hombre, hombre! ¡Asesinos también!...

—¡Claro! El artista es amoral... Yo, aquí, donde usted me ve, he matado a una vieja... Y Antonio Machado ha estado en presidio por haber falsificado una letra.. Aún le queda al andar el resabio del grillete..., ¿verdad, Antonio? Antonio, muy serio, asentía, sin dejar de afeitarse.

—Y ya ve usted —insistía Villaespesa— ...¡Está usted entre mala gente, amiguito!... Pero aún está a tiempo de retirarse...

Pinedito balbuceaba, nos miraba a todos; la cosa era tan gorda, que no acababa de pasarla.

—El genio es la anormalidad —dogmatizaba Antonio de Zayas—. Sólo las medianías son normales... *Pero por ser genial, bien vale la pena ser homosexual y hasta asesino* (Cansinos Assens 119-120).

"Lo verdadero es lo falso, por lo menos en arte y en poesía", había escrito Germain de Nerval, y Rimbaud había apostado por el poeta como *vidente*, aclarando que "el poeta se hace vidente gracias a un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos". Motivos no les faltaban a sociólogos, críticos y psicólogos, para ubicar al artista tipo del Fin de siglo más allá de la normalidad. Pero conviene no olvidar que aquellos juicios son juicios que no cuentan con los cien años de perspectiva que el tiempo nos ha dado a nosotros.

Desde la perspectiva de nuestro presente, todas las "anomalías" se nos revelan como producto natural de las formas de concebir el mundo y el papel del arte en la modernidad que entonces emergía y en la que todavía estamos instalados. Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, da ya en 1870 el pistoletazo de salida de la modernidad al señalar que ha llegado el tiempo de "mirar a toda costa el reverso pueril de las cosas".

Con los decadentes comienza la ruptura con la sana conducta del buen sentido común, valuarate final de la resistencia burguesa, y se abre un tiempo nuevo en el que el arte se concibe sólo como un fenómeno **independiente de la moral**. Se reivindica la libertad de realización de obras, susceptibles de ser consideradas como una ofensa a las buenas costumbres, aunque su intención se disfrace de metáforas y de símbolos. Las imágenes crueles de Felicien Rops cantan un tiempo perverso en el que el arte se ha independizado de la moral completamente.

...progresistas

Se ha acabado el tiempo de la tibia rebeldía romántica, rebeldía de gestos, rebeldía de la conducta... Ha llegado el tiempo de la sublevación radical, contra la sociedad, contra los sistemas económicos y políticos del momento, contra el lenguaje mismo y contra todas las convenciones del arte.

En el marco de esta rebeldía se ha olvidado con demasiada frecuencia la vinculación del decadentismo, vinculación denunciada por el Fin de siglo, con los movimientos revolucionarios y radicales que se producen en los inicios de la modernidad. En el nuevo orden social que trae el progreso moderno, el destino del artista decadente es, con mucha frecuencia, la bohemia. Ninguno de los papeles que la tradición le había reservado al poeta tenía ya sentido. La modernidad le deja sin "trabajo", en el límite externo de todas las transformaciones sociales, políticas y económicas que se están produciendo. El científico, por un lado, y el periodista, por otro, han venido a ocupar, con la modernidad, el espacio social que tradicionalmente correspondía al poeta. Con lo que este ha de reconvertirse y adaptarse a los nuevos tiempos; ha de encontrar en ellos su nuevo papel.

El decadentismo refleja a la perfección este momento de desconcierto y de reubicación social que vive el artista en el Fin de siglo. Las dos opciones que su tiempo le ofrece al literato, al poeta, al artista, es la de embarcarse en una rebeldía absoluta —conviene recordar que algunos de los más significativos cofrades de la decadencia acabaron en la cárcel o en el hampa—, que inevitablemente conducía a los arrabales de la frustración y de la esterilidad; la de aceptar las reglas del juego burgués y convertirse en funcionario: o, si no, la de alistarse en las filas de los nuevos proyectos que, al filo de 1910, surgen en torno a la figura del intelectual.

Son muchos los que, convertidos en desertores, acceden a alistarse en las filas de la burguesía. La evolución de Manuel Machado, que ya he estudiado en otro lugar, es muy reveladora. De su libro *El mal poema* (1909), escribirá:

Siento hoy casi vergüenza de este libro en que se desnuda en público un alma lamentable y pecadora. Si bien es verdad que con una repulsión manifiesta a la contumacia en el mal [...] Todo esto es agrio, duro, detestable. Pero no era mi vida mucho más amable entonces. [...] Afortunadamente todo lo cambio pronto la mano de una mujer santa [...] que había sabido esperarme en nuestra Sevilla materna de vuelta de todas mis locuras (Machado, *Unos versos...* 85)⁷.

Otros, en cambio, permanecen fieles a un "arte por el arte", que los deja en las orillas del río de su sociedad, hermanándolos con todo lo marginal. Su destino es duro. Buscarini, en el prólogo a *Las luces de la Virgen del Puerto* traza un retrato muy negro del escritor:

... Yo soy un escritor de un temperamento romántico inadaptado al ambiente de mediocres que empestilece y denigra la vida española. Estoy sinceramente asqueado de la incomprensión de los directores de periódicos que me niegan sistemáticamente mis colaboraciones retribuidas [...] Mis intentos de suicidio son un testimonio de la indiferencia que todos muestran a la desesperación del hombre que lucha y la prueba más clara de la falta de humanidad hacia el prójimo y el desapego de mis semejantes (Phillips, "Treinta años..." 413).

Lo cierto es que la decadencia, más allá de los gestos exagerados, se presenta como un "espíritu" conectado con la preocupación social. Los ejemplos se multiplican. A Manuel Paso, amigo de ese otro bohemio que fue Dicenta, lo encontramos vinculado a *Germinal*, como autor de una poesía que conecta el ritmo de la copla andaluza, con un romanticismo idealista, exaltador del vino, como recurso contra un marcado pesimismo de raíz social. Villaespesa, que en su prólogo a *Almas de violeta* definirá el arte nuevo como liberal, en el poema "Bohemia", de su libro *Luchas* (1899), pone en boca de Cansinos Assens unos versos que resultan extraordinariamente elocuentes del compromiso que esconde la decadencia: "... Desearía/ sucumbir en la brecha, defendiendo / al débil contra el fuerte, y contra el déspota/ al oprimido pueblo./ ¡Morir como un monarca, de mi sangre / en la púrpura envuelto! (Phillips, "Treinta

años...” 389). Barrantes convierte también su poesía en vehículo de lucha contra los viejos poderes (especialmente, la iglesia y el trono, y a favor siempre del pueblo). Carrere, con un «¡Cantad, obreros!», llama a la reconstrucción de España gracias a las manos de los menos desfavorecidos. Xavier Bóveda se siente anarquista y, dirigidos contra el materialismo burgués, forma con sus versos "un religioso libro de humana devoción" que dedica a los marginados con la esperanza de que tocar el corazón de su sociedad y humanizarlo.

La bohemia resulta ser un escenario privilegiado para documentar la vinculación del poeta finisecular, por encima de todas las poses elitistas que este intente adoptar, con los movimientos sociales progresistas. El poeta se reconoce en las figuras —locos, borrachos, prostitutas...— de todos los marginados por el nuevo orden social. Manuel Machado certifica, en *El mal poema*, la fraternidad de poetas y prostitutas, ya que ambos se ven obligados a vender su trabajo por dinero: "Así los dos: tu, amores; yo poesía / damos por oro a un mundo que despreciamos"; y proclamándose "loco o delincuente", en una metáfora que quiere ser una provocación frente al término medio burgués, afirma:

“busco lo bello donde quier se asiente / en el bien o en el mal... Me importa poco”.

Los decadentes -no debemos olvidarlo- son un producto de la sociedad, de las transformaciones económicas y políticas que vive la sociedad del Fin de siglo. También ellos, como los locos, los borrachos o las prostitutas, son excluidos de la sociedad que los modernos tiempos están construyendo. Y, al sentirse excluidos, se refugian en el pesimismo y en toda una serie de gestos asociales ponen en pie un discurso cargado de contenidos sociales y políticos. con frecuencia tienen la conciencia de que, en su lucha contra la burguesía, están en la misma trinchera que el obrero, aunque el uno reclame "justicia" y el otro "arte" o "ciencia". Un texto de *Alma española*, de Llanas Aguilaniedo resulta extraordinariamente elocuente al respecto:

.... [la burguesía] deja ver al pueblo la [cara] social y económica, la *burguesa* en su acepción más restringida; en tanto que el trabajador intelectual percibe

más especialmente la moral, la que éste conoce como representación del *burgués pancista* y limitado, del *philistin borné* de las obras francesas [Llanas Aguilaniedo 17].

Frente a la burguesía, ellos, los decadentes —"hambre, miseria y canalla", como en el cuento "Sin ideal" de Baroja o "refinamiento esteticista" extremoso— son los encargados de reclamar ante la nueva sociedad el espacio de un "sueño" con el que ilusionarse. No quieren la paz de los campos; la desprecian. Como desprecian la riqueza de los adornados palacios. Sólo piden y buscan una cosa: el ideal (Baroja 63-68).

Todo el complejo de actitudes que arriba se han descrito, además de formar parte —en su superficie— de una "lucha" contra el filisteísmo burgués, responden a una protesta metafísica contra el abismo de la Nada ante el que se halla situada la existencia. Y no se ha insistido suficientemente en la parte positiva que va aparejada a todo lo arriba aludido. Decadencia, degeneración, gestos asociales... son inseparables, en esta literatura que estudiamos, de la pasión por un siempre vago ideal. Entre otras causas, "la araña gris del tedio hila en el corazón" del decadente, porque, sin un puesto en la nueva sociedad que está naciendo, no tiene tampoco "con qué llenar el negro vacío de la vida...", porque "graznan los cuervos de la desolación" y porque "el alma está en tinieblas y la carne podrida..." (Phillips, "Treinta años..." 405-406).

... Y artistas

El decadente es todo lo que anteriormente hemos señalado. Es una sicología inadaptada, que busca su identidad fuera de las maneras canonizadas por su sociedad, que se siente distinto del burgués de "nervios sanos" y gusta, en consecuencia, cultivar la diferencia; es, en palabras de Darío, "un manojo de nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo" (Darío "Huysmans"). Escrita sobre una ilustración prerrafaelita, que el lector no tendrá muchos problemas en identificar, una estampa de

Camilo Bargiela, titulada “Crepúsculo”, sintetiza en la figura de “María” la imagen del artista decadente:

En su alma repercutían todas las sensaciones exteriores. La emocionaba la sinfonía profundamente religiosa que se levantaba en valles y montañas; sobre el eterno rumor de los pinos se destacaba el adormecedor y quejumbroso *alalá* cual salmodia de peregrinos, y al ronco arrullo de las tórtolas se mezclaban los aflautados ecos que fluían de todas partes. Diríase que la Naturaleza era gigantesco órgano que un artista genial hacía sonar con inspiración caliente, sobrenatural, extraordinaria. ¡El Miserere en honor del sol que moría era soberbio! Palpitaban en él acentos de profunda angustia, que traían a la imaginación lejanías del infinito; había allí sonos desgarradores, que producían crispaciones de terror a lo desconocido, y se extendía por sus notas armonía adormecedora y letal que mitigaba los nervosismos y llevaba al no ser de modo lento, engañoso e irresistible.

María escuchaba con entusiasmo religioso esa melodía sobrenatural, y se dejaba arrastrar, por la influencia del ambiente, a situaciones extrañas. Tristeza subyugante y honda se apoderaba de su alma, y se sentía morir lentamente; se veía tendida en un sarcófago inmenso tapizado de flores silvestres, y oía monótona, sugestionadora y blanda, la mística sinfonía del crepúsculo (Bargiela 557-558).

Pero el decadente no es sólo un enfermo. El decadente es también un marginal desde el punto de vista de la sociología; es un hombre que se siente atraído por todo lo que el burgués desprecia y que se identifica con todo lo moralmente rechazado por aquel; que, en guerra con su tiempo, se lanza a la aventura de explorar lo prohibido y lo oculto y lo exótico y lo esotérico... El decadente es además la encarnación de un clima que la sociedad de su tiempo percibe como punto final de una época, de una civilización:

Atravesamos -afirman los redactores de *Revista nueva* en el texto programático con echa a andar la publicación- tiempos difíciles, que son, a su vez, epílogo de una guerra, de una patria, de una moral, de un siglo y de un mundo.

El decadentismo es, finalmente, una cultura: bajo la bandera de la decadencia se defiende una idea del arte, que corre el peligro de extinguirse ante las conquistas materiales de una modernidad que ha sacralizado como valor supremo el del progreso: la idea del arte como instrumento de rehumanización del mundo. Los decadentes conciben la creación artística como la construcción artificiosa de un universo al margen de la realidad; como la compensación por medio del arte de las deficiencias de la "prosa del mundo". Frente al "vivir la prosa del mundo", a que es condenado el artista por el espíritu burgués su tiempo, se sirven del arte para levantar un universo propio en el que cultivar su "interior" con absoluta libertad.

El mundo moderno obliga al artista al difícil ejercicio de tener que "vivir como un burgués", a pesar de "sentir como un dios". Y fruto de tan difícil equilibrio es la decadencia, que hace de la "belleza" el único principio al que referir cualquier construcción moral. La belleza es el único absoluto sobre el que se puede levantar ese "interieur" en el que el decadente se atrinchera frente a la vulgaridad ambiente:

«Lo bello -escribe Gutiérrez Nájera definiendo a la perfección el poder metafísico que los modernistas conceden a la belleza- es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios [...]; un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios» (Gullón 47-48).

Frente al mundo del trabajo, regido por la razón, el sentido común y los principios de practicidad y utilidad (universo de la norma y de la moral, de la distinción entre lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo productivo y lo inútil) la literatura del fin de siglo erige un mundo en libertad, en el que todas las

distinciones se anulan bajo el exclusivo principio rector de la belleza, abriendo el camino hacia ese "inmoralismo esteticista", que -en palabras de Bertol Brecht- define todo el decadentismo, y creando un espacio textual -más allá del bien y del mal-, en el que se liberan las frustraciones y fantasmas reprimidos en el espacio laboral. Lo ha explicado muy bien Gutiérrez Girardot al definir el "misticismo ateo" característico de esta literatura:

La ausencia de Dios tiene una de sus causas más inmediatas en los principios de egoísmo y racionalidad de la sociedad burguesa y en sus valores terrenales, pero también en lo que H. Arendt llamó "el triunfo del **animal laborans**, esto es, la plenitud del proceso de mundanización y racionalización de la vida, la realización del progreso. Esta realización del progreso se debe a la pérdida de la fe, a la mundanización, a la secularización. Pero eso no significa que tras la pérdida de la certeza en un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo, de modo que la "modernidad" no ha de entenderse como un "proceso de mundanización en el sentido riguroso de la palabra"; pues esta "no cambió un mundo trascendente por uno inmanente" (Gutiérrez Girardot 87-88).

Cuando Azorín -incluso antes de ser Antonio Azorín- define a su generación con un "somos iconoclastas", o cuando afirma que "el arte es libre y espontáneo. Hagamos que la vida sea artística. Propulsores y generadores de la vida, los artistas no queremos ni leyes ni fronteras", está inscribiendo en este contexto su manera de entender el arte.

Para concluir

Para entender las diversas figuras que el decadentismo abraza en el universo de la literatura española del Fin de siglo (el artista, el dandy, el bohemio, etc.), es preciso vincular la proliferación de tales figuras a la progresiva imposición en la sociedad de la época de los valores económicos y políticos con que la modernidad vendrá a

transformar el ambiente general de la vida del momento. Lo que Allen W. Phillips afirma de los bohemios puede hacerse extensivo a todas las demás formas de decadencia:

Al exaltar los valores del Arte y de la Verdad, al mismo tiempo que despreciaban todo lo burgués, los bohemios rebeldes desempeñaron un papel no suficientemente reconocido. Los bohemios, de fuertes convicciones anarquistas o socialistas, y sus correligionarios los modernistas se sentían marginados por una sociedad insensible y, afirmando el culto de la propia personalidad libre y revolucionaria, combatieron el convencionalismo, así como la mediocridad y rutina. A la protesta social y política se añade naturalmente un criterio de independencia personal e intelectual, que se extendía a todas partes (Phillips, "Treinta años..." 378).

La idea de decadencia que transpira toda la literatura del Fin de siglo está inseparable y paradójicamente unida a la idea de "progreso". La transformación industrial que, en el Fin de siglo, se opera en los países occidentales, las incipientes conquistas democráticas, la nueva sociedad que se empieza a construir sobre la base del "contrato social" que pretende regularizar el nuevo mercado del trabajo, constituyen los pilares fundamentales desde los que se predica el nuevo evangelio de un progreso, que cambia la faz del mundo moderno.

El rechazo que la **decadencia** del Fin de siglo siente hacia la sociedad de su tiempo sólo se entiende, con exactitud, cuando se lo contempla desde la óptica de un profundo esfuerzo por replantear cuál sea la misión del artista ante la nueva sociedad que, en aquel momento está apuntando. El artista en el Fin de siglo se siente desplazado de una época que "destruye las catedrales para levantar almacenes, derrumba palacios para alzar chimeneas [...] Las multitudes triunfantes aclaman al progreso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos Templos [...] Tal es la queja; es la misma de Huysmans en Francia, la queja de todos los artistas" (Darío 503). Marginado por una sociedad y un tiempo que él no siente como suyos, el artista del fin de siglo -

replantando una cuestión cuyas raíces románticas Gutiérrez Girardot rastrea en Hölderlin, Heine, Heine, Friedrich Schlegel, Keats y Darío (Gutiérrez Girardot)-, se ve abocado a emprender una profunda reflexión sobre la "finalidad del arte" y sobre el "para qué del arte en tiempos de miseria". Esta pregunta recorre también toda la poesía española desde Bécquer hasta Juan Ramón, pasando por los diferentes retratos de los Machado; y, asimismo, está en la base de todas las "novelas de artista", -tan frecuentes en el Fin de siglo europeo e hispanoamericano y cuya presencia en España apenas si ha sido contemplada- que dibujan el mundo de la **decadencia**. Y siempre la respuesta es la misma: la fe en la **belleza**, como fuerza liberadora para un hombre a quien los principios mercantilistas y utilitarios que rigen la vida de la nueva sociedad burguesa han reducido a condición de instrumento de trabajo o a simple medio para los fines de otros.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Altamira, Rafael de, *Psicología del pueblo español*. Madrid: 1902.
- Bargiela, Camilo, "Crepúsculo", *Revista nueva*, 12 (1899).
- Baroja, Pío, "Nietzsche y su filosofía", *Revista Nueva*, 1 (1899).
- Baroja, Pío, "Sin ideal", *Revista nueva* 2 (1899).
- Barrantes, *Anatemas*. Valencia: Imprenta de El Mercantil Valenciano, 1892.
- Bonafoux, Luis, *Literatura*, Madrid: Manuel Ginés Hernández, 1887.
- Campos, Rubén M., *Claudio Oronoz*. México: Balleco, 1906.
- Canals, S., *El español*. Madrid: s. f.
- Cansinos Assens, Rafael, *La novela de un literato*, Madrid: Alianza, 1995.
- Corominas, Pere, "Psicología del amor patrio", *Ciencia social*, 6 (marzo, 1896).

- Darío, "Huysmans", *Los raros*, en *Obras Completas II*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- Ferrari, Emilio, *Discurso de ingreso en la Academia*, Madrid: 1905.
- Ferri, Enrique, " Los Anormales", *Revista nueva* 2 (1899): 49-57.
- Fouillé, Alfred, *Psychologique des peuples européens* (1900 ?)
- Gener, Pompeyo, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, ed. Nicolás Salmerón, Madrid: Fernando Fe, 1894.
- Gobineau, J. A., *Essai sur l'inégalité des races humaines*. París, s. f.
- Gómez Carrillo, Enrique, *Del amor, del dolor y del vicio*, ed. José María Martínez Cachero ***
- Gómez de Baquero, "Crónica literaria: *Tristán* o el pesimismo, novela por D. Armando Palacio Valdés. Madrid, 1906", *La España Moderna* 209 (1906).
- González Peña, Carlos, *La musa bohemia*. Valencia: Sempere y Cía, 1908.
- Guerra, Angel, "Gente de letras", *Helios*, XIII (1904): 425-432.
- Gullón, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- Gutiérrez Girardot, R., *El modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 87-88
- Henry, Anne, *Schopenhauer et la Creation littéraire en Europe*, París, Meridiens Klincksieck, 1989.
- Lily Litvak, *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica*. Barcelona: Puvill, 1980.
- Litvak, Lily, *El sendero del tigre*, Madrid: Taurus, 1986.
- Llanas Aguilaniedo, José María, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, ed. Justo Broto Salanova, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- Machado, Manuel, *La guerra literaria*. Madrid: Narcea, 1981.
- Machado, Manuel, *Unos versos, un alma y una época* Madrid: Ed. Diana, 1940.
- Murger, *Escenas de la Vida bohemia* (París: 1848).
- Nordau, Max, *Degeneración*. Madrid: 1902.
- Péladan, Ioséphin, *Ethopée de la décadence latine; Finis latinorum*, París: 1884-1907.

- Péladan, Joséphin, *Régie et monitoire de la Rosetroix* . Dentu, 1891.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Troteras y danzaderas*, Madrid: Castalia, 1972.
- Pérez de la Dehesa, Rafael, *Política y sociedad en el primer Unamuno*. Madrid: 1966.
- Phillips, Allen W., "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)", *ALEUA*, 6 (1988): 428, n. 34.
- Phillips, Allen W., "Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)", *ALEUA*, 5 (1987-87).
- Sassone, Felipe, "Breve historia de amor", en *La canción del bohemio y otros poemas* . Madrid: Sanz Calleja, 1917.
- Sassone, Felipe, "La canción del bohemio", en *La canción del bohemio y otros poemas*. Madrid: Sanz Calleja, 1917.
- Sawa, Alejandro, *Declaración de un vencido*. Madrid: 1886.
- Unamuno, Miguel de, "La decadencia hispano-italiana", *La Nación* (1º de enero 1917).
- Unamuno, Miguel de, "Vida y arte", *Helios*, VIII (1903): 46-50.
- Villena, Luis A. de, "J. K. Huysmans", en *Antibárbaros* . Madrid: Sevilla, Renacimiento, 1995.
- Villena, Luis A., *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: 1983.
- Zamacois, Eduardo, *Tipos de café* . Madrid: Galo Sáez, 1936.

¹ . Conviene partir de una precisión terminológica: en mi opinión el decadentismo finisecular no se reduce, no puede reducirse —como con demasiada frecuencia hace la crítica—, a la "toilette" del "esteta", que Huysmans elevó a categoría en el protagonista de su *A rebours*. El decadentismo es un concepto mucho más complejo, que ciertamente engloba al decadente de Huysmans, pero también la bohemia, el misticismo, el ocultismo...

² . Bohemia y decadentismo van de la mano, salvo que reduzcamos la bohemia al hambre y a la mugre. Esto es lo que son los bohemios para Bonafoux: «... Continúan siendo bohemios; porque bohemia y figura... hasta la sepultura: bohemios en el sentido de derrochar alegremente el ingenio y la vida y vivir reñidos con una porción de convenciones o estupideces sociales, no bohemios en el sentido de gastar cascarrias; porque una cosa es la bohemia, y la porquería es otra cosa» (Bonafoux 1887).

³ . Un soneto que Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas*, atribuye a la pluma de Teófilo Pajares, reúne muchos de los tópicos en que se reconoce el decadente (Pérez de Ayala 144): lunático, subyugado por las rosas de la lujuria y del alcohol (preferentemente el ajenjo), caballero del ideal, y enamorado de la Mimí que Murger pintó para su *Bohemia* (Murger), el decadente vela sus armas. El enemigo, la burguesía.

⁴ . *Del amor, del dolor y del vicio* es la segunda de sus *Tres novelas inmorales*, en que se recogen narraciones, cuya primera redacción se sitúa entre 1894 y 1899. *Bohemia sentimental* y *Pobre clown* (que en la primera redacción llevaba por título *Maravillas*) son las otras dos novelas.

⁵ . Aunque repetidas veces se ha señalado la influencia de Schopenhauer en la literatura finisecular, carecemos todavía de un estudio que —a la manera del de Sobejano para Nietzsche— dé cuenta suficiente del fenómeno. Los estudios que se recogen en el tomo editado por Anne Henry, ignoran absolutamente el panorama español.

⁶ . Algunos en el fin de siglo supieron ver con clarividente mirada de precursores los pelibros que encerraban algunas doctrinas regeneracionistas: "Es decir, que volviendo á tomar una idea de Darwin y de los darwinistas, Galton, Stanley, Haycraft, acerca de los inconvenientes de los cuidados por los débiles y los defensores, —que no son temibles más que en tanto que están olvidados y abandonados, por las criaturas nacidas, sanas y fuertes, pero deshumanizadas por la miseria— M. M. Ammón y Lapouge proponen no solamente impedir la reproducción de las mujeres y hombres mal conformados, sino legalizar por decirlo así, la reproducción (aun con la ayuda de la fecundación artificial) de los tipos los más eugénicos, ó sean los más aproximados... al tipo primitivo de Morel! Esto sería, en suma, una normalización universal, tratando de agotar toda corriente de anormalidad... y partiendo de un progreso y de una vida mejores" (Ferri 49-57).

⁷ . Manuel Machado se siente obligado en varias ocasiones a explicar *El mal poema*. Publica, hacia 1913, un curioso texto («Autocrítica. Carta al poeta Juan R. Jiménez»), en que expone al poeta de Moguer algunas motivaciones de su *El mal poema*: «...Habrás recibido *El mal poema*, por el que te suplico que no me quieras mal. Conozco la delicadeza de tu espíritu, y sé que te chocan ciertas trivialidades y malsonancias de que por desgracia está lleno nuestro vivir. Pero creo haber haberte dicho en mi descargo que no sólo se canta lo que se ama, sino lo que se odia más cordialmente. En suma, todo lo que de veras nos impresiona [...] Cuán lejos de todo eso me veo yo mismo en *El mal poema*, y cuánta vergüenza me causa en el fondo haber dado a la luz y a la estampa algo que puede parecer cinismo de un libertino, no siendo en realidad más que impresiones de un enfermo muy sensible (Machado, *La guerra literaria*, 167).»