

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
departamento de filología francesa y alemana



---

# Universidad de Valladolid

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

**DEL DECADENTISMO DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT A LA LITERATURA  
PUNK DE VIRGINIE DESPENTES: *femme-fatale*, ambigüedad de los cuerpos, gesto  
violento del artista.**

**Massin Benjamin**

Bajo la dirección de los doctores:

Olmos Miguel

y

Benito de la Fuente Luis Javier

## Índice:

Justificación.....	p.4
Resumen.....	p.5
Introducción.....	p.7
I. Introducción al tema de la <i>femme fatale</i>	
I.1 El decadentismo, la <i>femme fatale</i> y el artista.....	p.9
I.2 La <i>femme fatale</i> es una criminal.....	p.12
I.3 Antonio de Hoyos y Vinent, la <i>femme fatale</i> , el hombre sensual y enfermo.....	p.15
I.4 Pensar la violencia femenina en <i>Baise-moi</i> .....	p.17
II. Los bajos fondos, un paisaje recurrente	
II.1 El Decadentismo de los bajos fondos.....	p.19
II.2 Los suburbios de <i>Baise-moi</i> .....	p.22
II.3 Lugares favorables a la violencia.....	p.23
II.4 El espacio invisible del mal, la imaginación.....	p.25
III. Artificialidad e inversión sexual	
III.1 Artificialidad, degeneración y cuerpo como mensaje.....	p.28
III.2 El andrógino.....	p.31
III.3 Virginie Despentes y el cambio de representación.....	p.34
III.4 La estética del contra-modelo.....	p.36
III.4. a Las armas.....	p.36
III.4. b Los cabellos y el fallo de feminidad.....	p.38
IV. Seducción y abyección: el gesto violento del artista	
IV.1 El dandy y la violencia de la estética.....	p.41
IV.2 El gesto de la seducción y el gesto de la abyección.....	p.44
IV.3 La abyección : pretexto para la reafirmación del artista y del arte.....	p.46
IV.4 El arte de manchar y violentar la mirada.....	p.49
Conclusión.....	p.53
Bibliografía.....	p.56

Existe una poesía  
sin ritmo ni armonía,  
monotóna, cansada,  
como una letanía.....,  
de que está desterrada  
la pena y la alegría.  
Silvestre flor de cardo,  
poema gris o pardo  
de lo pobre y lo feo,  
sin nada de gallardo,  
sin gracia y sin deseo,  
agonioso y tardo....  
De las enfermedades  
y de las ansiedades  
prosaicas y penosas....;  
de negras soledades,  
de hazañas lastimosas  
y estúpidez verdades.  
¡Oh! ¡Pasa y no lo veas!  
¡Sus páginas no leas!...  
Poema de los cobres,  
cantar, ¡maldito seas!,  
el de los hombres pobres  
y de las mujeres feas.  
¡Oh pena desoída,  
miseria escarnecida!...  
Poema, sin embargo,  
de rima consabida:  
poema largo, largo,  
¡como una mala vida!... «Prosa» Manuel Machado.

## Justificación

El siguiente trabajo se presenta bajo la forma de un análisis comparativo, análisis que pretende demostrar las resonancias literarias entre el fin de los siglos XIX y XX. De la literatura española a la literatura francesa, este estudio comparativo se dobla de un análisis transversal, término que puede ser entendido en todos los sentidos de la palabra. El estudio nace de una reflexión sobre el fin de siglo en literatura y sus repercusiones tanto a nivel temático como artístico.

Analizar dos escritores opuestos en apariencia podría aparentarse a una fantasía dandy o a una rebeldía punk. En realidad, esta comparación parece casi conservadora frente a las propias propuestas artísticas de un escritor marqués homosexual, sindicalista y las de una escritora antigua prostituta y jurado del premio Goncourt. Antonio de Hoyos y Vinent como Virginie Despentes, parecen suficientemente intrigantes como escritores para aprehender sus vidas como ya propuestas de análisis. De la vida a la obra solo hay un paso, una idea compartida por los dos escritores que nos presentan también, a través de sus obras, una nueva manera de pensar la literatura. Para uno como para el otro, la rebelión artística se establece en la oposición. Los escritores producen en sus obras un gesto que tiende a escandalizar, un gesto que hemos intentado por nuestra parte sintetizar, subrayando las huellas del escándalo literario.

El fin del siglo XIX se cierra con la aparición del movimiento decadentista, movimiento difícil de encuadrar por su propuesta original de oponerse a todo. Más que una oposición, los decadentistas parecen abrazar una serie de propuestas literarias con el fin de rechazarlas de manera siempre más brutal. Aquí reside la religión común del Decadentismo y de la literatura punk, los dos entienden que el gesto de la oposición también tiene una importancia en el acto de la escritura. Hoyos y Vinent inscribe sus obras en un rechazo conceptual que sintetizará a través de una escritura evolutiva pero también a través de una vida y de un estilo en total inadecuación con la sociedad en la que vive. Sociedad que pierde sus valores y que abraza un ideal mortífero. Virginie Despentes, reafirma el gesto de la escritura, inscribe sus obras en una vuelta a una serie de temáticas que se apropia para destruirlas. De la estética policiaca al relato lineal hasta la novela pornográfica, se afirma en la inadecuación con un sistema literario intelectual y elitista.

Este estudio se orienta también hacia la comprensión de dos fenómenos literarios encuadrados en un marco histórico y social relevante. Las temáticas empleadas por los dos escritores, en muchas ocasiones semejantes, son el reflejo de las evoluciones que se producen en estas épocas de cambios profundos. La literatura de Hoyos y Vinent se nutre de una oposición a una sociedad sexofóbica, homofóbica y regulada por el dinero. Virginie Despentes intuye la necesidad, un siglo después, de poner un fin a estas normas aparecidas precisamente en el siglo anterior.

De esta manera, el estudio pretende también subrayar el nacimiento de estos dos escritores y movimientos, a través de dos épocas que se hacen eco. El siglo XIX marca el derrumbamiento de la religión y el auge de la ciencia que tiende a medicalizar la sociedad. La homosexualidad se vuelve al mismo tiempo que las obras finiseculares monstruosidades, enfermedades que tienen que ser curadas. Interesarse a Virginie Despentes es también interesarse a las repercusiones de este cambio que se operó en el siglo XIX, repercusiones sobre las relaciones entre hombres y mujeres, que Virginie Despentes pretende estudiar a la luz de un feminismo punk en el siglo XX y XXI con sus obras.

Obviamente no pretendemos aquí hacer un retrato perfectamente indisociable de estas dos figuras finiseculares. En realidad, Hoyos y Vinent y Despentes desarrollan perspectivas y objetivos diferentes. Una oposición que hemos intentado subrayar de la misma manera a lo largo del estudio. En realidad se trató más de entender en los dos casos un gesto, una argumentación y un mensaje producido con las mismas energías creativas, desde la destrucción y la imposición a los otros.

### **Resumen:**

El fin de siglo marca en muchas ocasiones el desarrollo de una efervescencia artística, que los siglos XIX y XX han inscrito en la contestación. Una ruptura perceptible en las realizaciones artísticas y literarias mediante el uso una violencia siempre más importante. *Femme fatale*, androginismo, sexualidad depravada, gusto por lo morboso se inscriben en las temáticas de estos movimientos finiseculares. Esta ruptura toma la forma de un gesto artístico que propone cuestionar el espectador o el lector. Imágenes violentas, cambio de representación, destrucción de lo real a través de la imaginación y explotación de un subconsciente colectivo e individual. El Decadentismo y el movimiento punk aparecen como dos movimientos anclados en la contestación artística, a contra de los valores de una sociedad hundida en la decadencia económica, política y social. Asustar, violentar, cambiar y destruir la mirada, una proposición similar que ha inscrito estos dos movimientos en una filiación artística que proponemos analizar.

**Palabras claves:** Decadentismo, punk, violencia, imposición, destrucción, contestación, provocación, *femme fatale*, androginismo, sexualidad.

La fin de siècle marque en de nombreuses occasions le développement d'une effervescence artistique que le XIXe et le XXe siècle ont inscrit dans la contestation. Une rupture perceptible dans les productions artistiques et littéraires par l'utilisation d'une violence toujours plus importante. *Femme fatale*, androginisme, sexualité dépravée, goût pour le morbide s'inscrivent dans les thématiques de ces mouvements fin-de-siècle. Cette rupture prend la forme d'un geste artistique qui

propose de questionner le spectateur ou le lecteur. Images violentes, changements de représentation, destruction du réel par l'action de l'imagination et exploitation d'un subconscient collectif et individuel. Le Décadentisme et le mouvement punk apparaissent comme deux mouvements ancrés dans la contestation artistique, contre les valeurs d'une société plongée dans la décadence économique, politique et sociale. Créer une peur, violenter, changer et détruire le regard, une proposition similaire qui a inscrit ces deux mouvements dans une filiation artistique que nous nous proposons d'analyser.

**Mots clefs:** Décadentisme, punk, violence, imposition, destruction, contestation, provocation, *femme-fatale*, androginisme, sexualité.

## Introducción:

Antonio de Hoyos y Vinent es el escritor de « una aristocracia que no leía»<sup>1</sup> afirma María del Carmen Alfonso García. Una aristocracia que creó sin embargo en pocos años el mito de este autor, escritor del inconformismo, cuya obra sigue relegada al segundo plano de su vida. Hoy, pocas personas se acordarán del escritor y tal vez se siguiera buscando su nombre como el más vivo recuerdo del Decadentismo de fin de siglo. Podemos decir que la prosa del escritor dandy se inscribe en lo legendario. Probablemente sea a través de esta noción efímera y potente a la vez, como consigue formular una idea única del fin de siglo decadentista.

Luis Antonio de Villena indica que toda la prosa del escritor funciona como la prolongación de su propia vida y subraya una idea sumamente interesante cuando apunta que «pone su genio en su vida, su arte en su vida, para que quede de él»<sup>2</sup>. Esta última afirmación demuestra que el mayor logro de Antonio de Hoyos y Vinent fue sin duda su capacidad para imprimir en sus obras la presencia de sí mismo, la presencia de un creador. Creador de un mundo violento, de motivos escandalosos, raros que se inscribieron también en la continuación de la tendencia decadentista. Creación, pero sobretodo destrucción, destrucción de un mundo y de un modo de representación que favoreció por otra parte la formulación de una dialéctica de seducción y de repulsión. Sentimientos contrarios, formulados desde las más altas esferas de una aristocracia que el escritor conocía perfectamente por formar parte de ella.

Virginie Despentes por su parte, crea su propio fin decadentista, en un crepúsculo del siglo XX marcado por el auge de los movimientos punk, llevados por un nihilismo explosivo y destructivo. Despentes seduce a un público al que escandalizó también por la violencia que expresa en sus novelas y por esta posición implícita que la coloca en el centro de todos los discursos, en medio de todas las discusiones, de un medio literario que la había despreciado. Crea a través de su propia biografía un gesto violento al mismo tiempo que encarna un dandysmo inelegante, anti-aristocrático, punk, inerte a toda crítica. En esta simple afirmación de sí misma, consigue darnos la idea de lo que significa la transgresión artística.

Gesto destructivo, transgresivo, escandaloso, el gesto del escritor se muestra más que nunca en estas respectivas obras como un resto de la propia andadura del escritor. Los dos, dejan al escribir las huellas de esta destrucción, destrucción de las relaciones entre hombres y mujeres, destrucción del cuerpo, destrucción de la realidad por la espesa y terrorífica mancha de la incertidumbre. No reconocemos aquí los trazos habituales de la realidad, el realismo ha dejado de

---

1 María del Carmen Alfonso García en *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998, p9.

2 Luis Antonio de Villena *Corsarios de guante amarillo*. Tusquets Editores, S.A, Iradier, 24, 1983, p121.

ser una meta, el imaginario romántico está contrarrestado por la violencia del gesto inicial. Incertidumbre frente a la obra así constituida que plasma y reafirma también la primacía del arte sobre la vida.

La meta se encuentra definitivamente y antes de todo en el gesto de la transgresión, la formulación de un ideal que se sitúa en una nueva espiritualidad moral y social. Hoyos y Vinent subvierte como la mayoría de los decadentes la moral, el gesto de lo erótico es también el gesto del sacrilegio, de lo blasfematorio. Su formulación progresiva a través principalmente del cuerpo femenino, prolonga el gesto de la escritura, el gesto de destrucción. En vez de llenar un vaso ya a rebozar, agotado por una sociedad que ya no llega a afirmar sus problemáticas, vacían repentinamente el vaso de esta unión social mortífera. Toda la dialéctica de Hoyos y Vinent y de Desportes reafirma la inadecuación y la necesidad de crear un universo nuevo, vaciado de su sentido moral, político, social habitual.

Obviamente, este gesto subversivo no tiene el mismo desarrollo y la misma perspectiva. La *femme fatale* es para Hoyos y Vinent el símbolo de la destrucción de un orden moral. Su formulación sirve antes de todo para redefinir la primacía del arte, la importancia del artista, el fin de un mundo dominado por el dinero que se había ido construyendo a lo largo del siglo XIX. En ningún momento la *femme fatale* se presenta como la protagonista de una acción heroica, capaz de destruir este orden. La *femme fatale* encarna un símbolo, mejor dicho un cuerpo relegado en los confines de su papel habitual, formular el deseo, el escándalo, el miedo del pecado. El escritor decadente por su parte, realiza la proeza artística, se reafirma a sí mismo como el detentor de la grandeza artística con sus obras.

Virginie Desportes casi un siglo después de Hoyos y Vinent, afirma por fin que la prostituta también puede contarse. No subraya únicamente con su ascensión literaria el gesto violento contra el orden patriarcal, sino que indica también su voluntad de destruirlo. La *femme fatale* es para ella de nuevo, un medio de reafirmación, reafirmación liberada y amparada por su propio mecanismo. La explosión está en mano de las mujeres, Virginie Desportes cambia con su pluma la dirección que toma esta destrucción. La *femme fatale* ya no está amenazada, se apodera de la violencia, genera la explosión que está ahora en manos de las mujeres, vuelve a existir y a afirmarse. El propio gesto de la escritura está asumido por una mujer que reafirma como el escritor decadente la primacía del arte y su poder.

Presentar las relaciones temáticas que se establecen entre Antonio de Hoyos y Vinent y Virginie Desportes como el tema de la *femme fatale*, la ambientación en los bajos fondos, la sexualidad, nos permitirá formular la cuestión siguiente ¿En qué medida el Decadentismo y el



movimiento punk inscriben sus producciones literarias y artísticas en la formulación de un gesto contestatario y destructivo?

## I) Introducción al tema de la *femme fatale*

« *La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle doit manger. Soif, et elle veut boire. Elle est un rut et elle veut être foutue. Le beau mérite! La femme est naturelle, c'est à dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy*»<sup>3</sup> Charles Baudelaire

### 1) El Decadentismo, la *femme fatale* y el artista

Como afirma Jean Pierrot, no podemos considerar el Decadentismo como un movimiento monolítico. El Decadentismo fue considerado durante mucho tiempo como un preámbulo a una serie de movimientos de mayor trascendencia como el Simbolismo en Francia o el Modernismo en España. Limitado en su contenido e influencia, fue considerado como una mera etapa preparatoria, que sin duda contribuyó a reducir su importancia. En realidad, el Decadentismo abarca una serie de movimientos que Luis Antonio de Villena resumió bajo el término de «era simbolista». Incluye entonces bajo este término la generación del 98, el Modernismo, el Prerrafaelismo, el Parnasianismo, el arte nuevo, el Impresionismo, movimientos marcados por un sentimiento común de rechazo a la sociedad monótona y mercantil del fin de siglo.

Xavier Escudero añade por su parte que este movimiento escapa a toda codificación, característica inherente a su dialéctica : «*On se rend compte que le terme "décadence", par cette perméabilité qu'il permet entre les différents concepts, par son étendue, son errance, échappe de façon presque transgressive à tout cloisonnement, à la façon bohème, peut-on même avancer*»<sup>4</sup>. Presente en la poesía, el Decadentismo también tuvo una influencia considerable en la prosa, que retomó a veces la propia imagen del artista, convertido desde entonces en personaje de ficción. Esta nueva sensibilidad proporcionó una serie de rasgos comunes como la aproximación a los márgenes, que fue uno de los temas más desarrollado. Si tomamos el ejemplo en Francia del Naturalismo y del Simbolismo, podemos decir que hubo en los dos casos una mirada hacia las clases más pobres. Se tradujo en el primer caso en una descripción existencial y miserable de la vida que el Simbolismo por su parte utilizó como posibilidad para escapar a la vida cotidiana y aniquiladora. En ambos casos, la noción de pesimismo y de fatalidad era sumamente importante. Podríamos decir que se

---

3 Charles Baudelaire en *Mon coeur mis à nu* citado por Frédéric Monneyron *L'androgynisme décadent, mythe, figures, fantasmes*, ELLUG, université de Grenoble, 1996, pp 165-172.

4 Xavier Escudero «La décadence à la fin du XIXème siècle espagnol: une esthétique de la provocation», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2013, pp 1-14.

produjo una evolución temática parecida entre el romanticismo y la bohemia del fin de siglo. La figura del bohemio que ya había aparecido en el romanticismo ya no tenía al final del siglo XIX el mismo significado. Dominique Maingueneau establece una diferencia entre el «bohémien-bohème» del romanticismo, anclado en una visión social y el «bohémien-saltabanque»<sup>5</sup> del fin de siglo, asociado más bien al disfraz, la artificialidad y el gusto por el espectáculo.

Frente al *taedium vitae*, sentimiento que llena las obras del fin de siglo, símbolo de una visión trágica de la existencia, se produjo antes de las teorías freudianas la necesidad de alcanzar un «*univers intérieur*»<sup>6</sup>, para retomar las palabras de Pierrot. Este universo interior, esta vía escapatória hacia la artificialidad y la imaginación, fue posible en el periodo del Simbolismo francés gracias también a un consumo masivo de *paradis artificiels*, alcohol y drogas, asociados a la figura del poeta bohemio. Huir de la realidad aniquiladora, se volvió entonces una de las grandes temáticas del Decadentismo, primero en Francia, donde se construyó como movimiento a parte y más tarde en otros países como en España. Por ello, se recuperó los grandes mitos de decadencia, de los imperios caídos reales o legendarios pero también los motivos más controvertidos o extraños de esta sociedad aniquiladora. Esta estética dio lugar a una cantidad imprescindible de obras, cuyo contenido a veces complejo y cargado dio la impresión «*d'avoir mis l'art à la place de la vie, et de l'avoir ainsi rendue pour un temps supportable, même au péril de son équilibre physique, nerveux et mental*»<sup>7</sup>. Esto sería particularmente real para la estética dandy que abordaremos en este estudio.

El gusto por lo raro y lo reprimido, lo rebajado por la sociedad burguesa, va a constituir el elemento más importante de la dialéctica del decadentismo. El gusto por la ambigüedad de los bajos fondos, las imágenes sexuales violentas, se harán presentes a lo largo del periodo. La noción de ambigüedad que también apareció en aquella época, se tradujo por un cambio en las relaciones que se establecieron entre hombres y mujeres así como a través del propio estatuto de la mujer. Tanto víctima, tanto monstruosa en las representaciones del fin de siglo, el modelo de la *femme fatale* va a constituir también un motivo recurrente del Decadentismo.

¿Pero como nació la *femme fatale*? El fin del siglo XIX estuvo marcado por un proceso de urbanización masivo en todas las grandes capitales europeas. Esta urbanización de las grandes potencias cambió radicalmente las realidades tanto a nivel económico como social. Al comienzo de los años 70 del siglo XIX, tanto Inglaterra como Francia tuvieron que enfrentarse a un fenómeno de «gran depresión» que favoreció la aparición de fenómenos siempre más importantes como la criminalidad, prostitución y enfermedades ligadas a su ejercicio. Fenómenos que los gobiernos

---

5 Dominique Maingueneau, *Fatalités du féminin*, «Esthétique de la femme fatale», presses universitaires de France, Paris, 2002 pp 42-67.

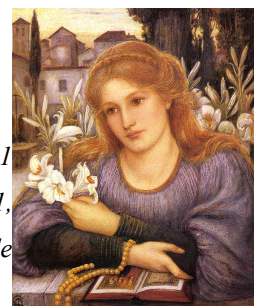
6 Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, capítulo 1 «L'époque décadente», Presses universitaires de France, Rouen, 1977.

7 Ibid. P20.

intentaron controlar mediante leyes destinadas a reducir estos problemas. En realidad, asistimos a un cambio decisivo en las representaciones tradicionales de las relaciones entre hombres y mujeres. El derrumbamiento de la moral victoriana no pudo resistir a un proceso que por primera vez cuestionaba lo incuestionable. Los hombres vieron su poder de dominación reducido con la aparición siempre más importante de mujeres en el espacio público. Cambios que no se resumieron a las figuras de las prostitutas, mujeres peligrosas que instigaron un poder de emancipación. La época estuvo también marcada por los primeros movimientos feministas, movimientos organizados que cuestionaron una vez más el poder masculino. La mujer fuera de su papel de madre y esposa se volvió entonces un peligro cada vez más importante para la sociedad patriarcal.

La *femme fatale* fue uno de los grandes temas de la literatura y del arte, una imagen misógina de la mujer que en realidad no cuestionaba solo la relación entre hombres y mujeres. Como lo subraya Dominique Maingueneau, en las obras del fin de siglo, la *femme fatale* sirvió también para formular una idea nueva de la relación entre hombres, mujeres y artista creador. Esta tripartición ya aparecida en el romanticismo, se refería a las relaciones personales y las representaciones sociales de la mujer y del artista. Como la mujer el artista estaba acusado, y particularmente en este fin de siglo, de encerrarse en una torre de marfil que lo alejaba de las preocupaciones sociales nacientes. Acusado de ociosidad como la mujer de la burguesía, encontrará en la mujer no tanto una aliada sino un doble con cual compartir este desprecio social. Además de su improductividad, el artista estaba acusado como la mujer de dilapidar el dinero de la sociedad con sus fantasías poéticas. Cabe recordar que el gran sentimiento desarrollado por el poeta del fin de siglo fue el aburrimiento, aburrimiento vital que lo permitió entrar en un estado de *spleen*. Este sentimiento se reflejará de manera paradójica en la propia vida de la mujer burguesa del fin de siglo, hundida en un sentimiento de aburrimiento existencial por su condición de mujer-esposa. La pintura como la literatura retomaron en los inicios del fin de siglo esta simbología. Ilustraremos esta idea con una pintura de Marie Spartalli Stillman titulada *convent Lily*, reflejo de este sentimiento de aburrimiento. Una idea que nació también con la idea de que el artista como la mujer pertenecían al mundo sin realmente poder actuar en él. Esta incapacidad era precisamente lo que se reflejaba en las obras que intentaron reevaluar la importancia del artista y del arte.

Figura 1  
Marie Spartalli Stillman, *convent Lily*, 1891,  
óleo, Museo Nacional d'Art de



Sin embargo, parece necesario recordar que esta asociación entre artista y mujer era una asociación efímera o mejor dicho incompleta. La figura de la *femme fatale* evolucionará a lo largo del periodo pasando de la mujer infantilizada a la vampiresa matadora de hombres. La *femme fatale* era en efecto una criminal, criminal porque atentaba a la masculinidad y parecía debilitar la posibilidad de dominación y violencia inherente a esta misma masculinidad.

## I.2) La *femme fatale* es una criminal

Sea víctima o instigadora del mal, el motivo de la *femme fatale* contribuyó a formular una idea del amor que se alejaba por completo del amor romántico. Estas figuras femeninas introdujeron una idea de violencia dentro de la relación entre hombres y mujeres, favorecido como en el caso de Baudelaire por una tendencia al Sadismo. Hay que entender estas manifestaciones como el testimonio de una aproximación permanente a lo socialmente reprehensible. De allí, la aparición de muchas mujeres sensuales o personajes como las prostitutas, personajes que contribuyeron a inspirar al poeta y a constituir su paraíso artificial de lujuria.

Se trataba en breve, de asociar el sentimiento amoroso a la tragedia de la vida mediante la idea de una sexualidad cruel y monstruosa. El tema de la homosexualidad como él del incesto, fueron también abordados en las representaciones tanto literarias como pictóricas. En todas estas representaciones, la idea de morbosidad y rareza estaba muy presente. En España, uno de sus mejores representantes fue sin duda Valle Inclán y sus *Sonatas*, en las cuales aborda la mayoría de estos temas. Un gusto por lo prohibido, favorecido también en gran parte por sociedades burguesas absolutamente «sexofóbicas»<sup>8</sup>. Los juicios contra Baudelaire por su obra *Les fleurs du Mal* y contra Flaubert por su novela *Madame Bovary* marcan el período y demuestran la lucha permanente del artista contra la sociedad.

Esta aproximación al modelo de la *femme fatale*, no favoreció por otra parte una liberación de las mujeres que la frase celebre de Manuel Machado dejaba entrever «Hetairas y poetas somos hermanos»<sup>9</sup>. En realidad, si los poetas se asociaron a la *femme fatale* en sus obras para despreciar al modelo burgués de mujer-esposa, no dejaron de ser los sujetos y los héroes de sus novelas. La mujer fue antes de todo un símbolo, objeto del deseo masculino, que nunca llegó a expresar esta exaltación sexual. Llevar a la prostituta al centro de sus obras, no significó para los decadentes mover los márgenes o glorificar a un modelo de mujer. Durante todo el periodo, las mujeres

---

<sup>8</sup> Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, cátedra, grandes temas, capítulo XXIII, España 2021 p237.

<sup>9</sup> Manuel Machado «Antífona», poesía Hiperión, 1989, p78-79.

escritoras constituyen las grandes ausentes de este fin de siglo, mientras aparecieron muchas en las obras finiseculares. La prostituta fue la gran figura del Decadentismo, sin embargo quedará relegada en los márgenes sin tener por otra parte la posibilidad de contarse. El mismo Baudelaire, el gran poeta misógino del fin de siglo, consideraba entre otros, que solo la frustración sexual podía llevar a una mujer a escribir. Las mujeres que representa Baudelaire en sus obras compartían con el poeta una experiencia, la de la noche y de los búrdeles, asociación que tenía también sus límites si analizamos las funciones de sus personajes. En su obra *The invisible Flâneuse* Janet Wolff declara: «*les catégories héroïques Baudelairiennes ne peuvent se féminiser que sous le signe de l'opprobre (prostituée, lesbienne, femme assassinée) ou à travers la marge (vieille femme, femme en deuil)*»<sup>10</sup>. Maingueneau subraya la misma idea cuando dice que la posición del artista o del dandy es una posición que consiste en aportar un aliento nuevo a una masculinidad perdida. En ninguna ocasión se trató de dar las claves necesarias a las mujeres para transformar su realidad. La *femme fatale*, permitió a través de estas representaciones del fin de siglo, marcar una vuelta a una masculinidad ahogada por la modernidad. Se produjo un movimiento contrario que consistió en entregar el poder de la violencia a estas *femmes fatales* para que pueda actuar contra ellas mismas. Maingueneau dice: «*Il ne détruit pas le carmen, le charme de la femme par l'œuvre, il n'oppose pas l'antidote au poison mais retourne contre la femme l'arme qui avait assuré la perte de l'homme ordinaire*»<sup>11</sup>. No se trataba de dar el protagonismo a las mujeres sino al artista, que no podía olvidar por otra parte que pertenecía a un proyecto que se ubicaba en la grandeza de las hazañas masculinas.

De musa, la mujer se transforma progresivamente en peligro para el artista y el arte en general. Un discurso misógino ya establecido a partir de 1810 por el médico francés J. Joseph Virrey y la publicación de su obra *De l'influence des femmes sur le goût dans la littérature et les beaux arts pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle*. Una obra que intuía la responsabilidad de las mujeres en la degradación de las artes por su influencia nefasta en el genio creador. Acusada de castrar al hombre y por consiguiente al creador, el peligro de esta *femme fatale* se inscribía entonces en las artes de manera siempre más clara. Octave Mirbeau fue uno de los escritores que contribuyó a difundir esta imagen de la *femme fatale* como en *Le Calvaire*, en la cual ilustra la muerte del genio creador por la influencia de una mujer depravada e inquietante. Dice en su obra: «*des artistes, des hommes de notre race, des grands coeurs, et des grands cerveaux perdus, étouffés, vidés, tués*»<sup>12</sup>. En el arte

10 Nathalie Buchet Roger, *Fictions du scandale, corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, capítulo 1 «modernisme, modernité et scandale», Purdue university press, west lafayette, indiana, 1963, p29.

11 Dominique Maingueneau, *Fatalités du féminin*, «Esthétique de la femme fatale», presses universitaires de France, Paris, 2002 pp 42-67.

12 Octave Mirbeau *Le calvaire*, citado por Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, cátedra, grandes temas, capítulo XXIII «el sexo incierto», España 2021 p237.

pictórico se yergue en amante o a veces encarnación de la muerte como en el cuadro «*La novia de la muerte*» de Thomas C. Gotch.

Figura 2  
Thomas C Gotch, *la novia de la muerte*,  
1895, óleo, colección particular, Birmingham



Un motivo que aparece también en la obra de Edvard Munch, «*la muerte de Marat*» y que expresa de manera clara el peligro de la mujer sobre el hombre, con una Charlotte Corday desnuda, impasible, al lado del cuerpo ensangrientado de su víctima. Todas estas manifestaciones artísticas tienen como principal objetivo favorecer el miedo hacia la *femme fatale* y a limitar su influencia, haciendo de ella una castradora y una criminal.

Figura 3  
*La muerte de Marat*, Edvard Munch, 1907  
óleo, colecciones del museo Munch de Oslo



Cabe subrayar que esta representación de la *femme fatale*, recurre en gran parte a una visión misógina de la mujer libre en general. Esta libertad es la que precisamente amenaza al orden patriarcal y crea un miedo que las artes de la época ilustraron perfectamente. Tanto en la literatura como en el arte, los decadentes retomaron las grandes figuras de transgresión, ficticias como reales, para enfatizar su peligro. La figura de Lilith, personaje bíblico y transgresor será recurrente a lo largo del periodo. Lilith encarnará antes de todo una idea de libertad por negarse a renunciar a su igualdad con Adán y sobretodo a encarnar lo que el personaje de Eva representará más tarde «la madre de todos los vivientes». Por renunciar a su destino de mujer, Lilith se yergue como un contra-modelo, una imagen negativa de la feminidad. La amenaza de la esterilidad aparecerá en muchas obras de Baudelaire por ejemplo que consagrará entre otros un poema a Lilith subrayando «*la*

*froide majesté de la femme stérile*»<sup>13</sup>. Como recuerda Juan Francisco Pastor Paris, la dominación patriarcal se ejerce antes de todo sobre la sexualidad. Por ello, la representación de la mujer «mala» está siempre encuadrada en un marco sexual importante, perverso, monstruoso. De esta manera, parece normal que la *femme fatale* aparezca también representada como un animal en búsqueda de sangre varonil o simplemente como una loca, una depravada.

### I.3) Antonio de Hoyos y Vinent, la *femme fatale*, el hombre sensual y enfermo

Esta mujer peligrosa se inscribe también en el universo literario del escritor decadente Antonio de Hoyos y Vinent. La figura de la *femme fatale*, aparece en muchas ocasiones en oposición con un modelo masculino frágil, femenino y a veces enfermo. Las mujeres que representa el dandy decadente son en general mujeres perversas, que tienen una influencia nefasta en los hombres. Por ello, la tipología masculina es muy importante en sus obras, aunque las mujeres asumen un papel primordial en el desarrollo de la trama. María del Carmen Alfonso García, subraya que a diferencia de escritores dandy como Oscar Wilde por ejemplo, las mujeres asumen en la prosa de Hoyos y Vinent un papel relevante en el desarrollo de la acción. Los hombres por su parte, estén en posición de dominación o de dominio actúan en función del papel que les corresponde. Una presencia femenina importante que según Hans Mayer marcaría una diferencia de tratamiento acerca del tema de la homosexualidad si lo comparamos con *El retrato de Dorian Grey* de Wilde o *Los monederos falsos* de Gide.

La mayoría de los personajes masculinos se presentan así como jóvenes efebos, sensuales, representación que excluye en gran parte a los hombres de mayor edad. Esta particularidad se justifica también por la presencia de una *femme fatale* que actúa sobre este mismo hombre. Una juventud necesaria según las palabras de Mario Praz: «una femme fatale ha de buscar un compañero de menos edad- a las necesidades dramáticas - la intensidad del motivo del último amor sería menor en el supuesto de que el individuo participase de la situación de su amante»<sup>14</sup>. En la novela corta *El crimen del Fauno* como en «La noche de Walpurgis» del *Pecado y la noche* notamos como funciona esta tipología sexual. En los dos casos, aparece una joven muchacha perversa acompañada por un muchacho, elegante, andrógino, frágil de salud como en el caso del *crimen del Fauno*.

La muchacha llevada por un deseo de sobrepasar las interdicciones y alcanzar el punto máximo de perversidad, arrastra con ella al joven en sus aventuras y en muchas ocasiones hacia la muerte. El

---

13 Charles Baudelaire, poema «Avec ses vêtements ondoyants et nacrés», citado por Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, cátedra, grandes temas, España 2021.

14 Mario Praz citado por María del Carmen Alfonso García en *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998.

motivo de la inversión sexual que florece en el Decadentismo a través de la figura del andrógino, favorece también la introducción de temas todavía difícil de explotar como la homosexualidad. Hay que entender esta inversión descriptiva también como el reflejo de un gusto nuevo por los amores prohibidos y menospreciados. Théophile Gautier que también favoreció el tema de la homosexualidad dijo : «los amores extraños de que están llenas las elegías de los poetas antiguos - que tanto nos sorprenden y que difícilmente podemos concebir- por lo visto son posibles y verosímiles»<sup>15</sup>. El tema de la homosexualidad femenina aparece por ejemplo reflejado en numerosas novelas como *Mademoiselle Maupin* de Théophile Gautier, que alude a la idea de identidad cerrada «somos realmente prisioneras de cuerpo y espíritu» declara la protagonista. Vemos que se refleja en este tema de la inversión sexual, una necesidad de escapar a la norma y alcanzar un punto máximo de indeterminación sexual. En la pintura, el tema de la homosexualidad femenina abunda también, en el cuadro de Gustave Courbet «Le rêve», dos mujeres desnudas se presentan en una posición sugestiva y erótica. Una ambigüedad sexual también subrayada en el cuadro de Félicien Rops, en él que aparece un individuo dotado de un cuerpo femenino que se prolonga con la presencia de un sexo femenino y masculino.



Figura 4  
Gustave Courbet, *Le rêve*, 1866,  
óleo, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts, París.

Todas estas representaciones forman el testimonio de un miedo siempre más grande hacia la *femme fatale*. La *femme fatale* encarna un modelo de mujer capaz de dominar el hombre, capaz de vivir sin él y sobretodo capaz de matarlo. La importancia de la mayoría de los personajes masculinos, en general homosexuales, reflejan también este miedo de la *femme fatale*, que castra y amenaza el poder de dominación. En un estudio sobre la figura de la *femme fatale*, Dominique Maingueneau dice: *C'est sur ce fond que se détache la figure de la femme fatale, personnage central de sombres récits dans lesquels l'homme succombe aux sortilèges d'une séductrice(...). Elles activent un agrégat de terreurs élémentaires qui montrent les mille et un visages d'une indéradicable angoisse de castration.*<sup>16</sup>

15 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, capítulo XXIII «el sexo incierto», cátedra, grandes temas, España 2021.

16 Dominique Maingueneau, *Fatalités du féminin*, «Esthétique de la femme fatale», presses universitaires de France, Paris, 2002 pp 42-67.





Figura 5  
Félicien Rops, *Alegria hermafrodita* 1878-1890  
lápiz de colores, colección de Carlo de Poortere

La *femme fatale* es en efecto el resultado de una relación que implica tanto a la mujer como al hombre. Estas «malas mujeres» representan peligros para los «buenos hijos», o sea los hijos de las familias pudientes. La mujer perversa encarna el contrario de la esposa modelo, no se somete a las exigencias de su marido e inscribe en su comportamiento una maldad peligrosa para el espíritu dominante de estos hombres jóvenes. Como lo subraya también Maingueneau la *femme fatale* «*ruine l'univers patrimonial*»<sup>17</sup>, no encarna únicamente un peligro para los hombres sino también para la sociedad patriarcal en general y sus instituciones. La *femme fatale* sobrepasa los límites, la rigidez de la sociedad burguesa y esta posibilidad constituye el mayor peligro para su conservación. Si tomamos la figura de la prostituta por ejemplo, podemos decir que convierte el espacio del hogar familiar, símbolo mismo de la rígida sociedad burguesa, en un lugar público y totalmente permeable. Una peligrosidad que destila el nuevo modelo de feminidad y lo que precisamente empuja a los artistas del fin de siglo a inscribir este miedo en sus obras.

#### I.4) Pensar la violencia femenina en *Baise-moi*

Con su novela *Baise moi*, publicada en 1994, Virginie Despentes marca un rumbo decisivo en la producción de una literatura feminista naciente. La novela tiene como protagonistas a dos mujeres Nadine y Manu, dos mujeres provenientes de los suburbios y llevadas por un deseo inagotable de sexo y muerte. La novela que incluye como tema central la violencia y el sexo, renueva también la imagen tradicional de la mujer como víctima. Inspirándose de la imagen de una mujer criminal, peligrosa para los hombres, Despentes contribuye también a cambiar la perspectiva literaria de la *femme fatale*. Se trata para las mujeres de retomar el poder sobre su propio cuerpo y sus propios deseos, lo que está acentuado en la novela por una violencia ejercida en la mayoría de los casos sobre los hombres. De la mujer *glamour* del cine, víctima de los deseos masculinos, a veces violada, Despentes subvierte la imagen femenina tradicional.

---

17 Dominique Maingueneau, *Fatalités du féminin*, «Esthétique de la femme fatale», presses universitaires de France, Paris, 2002 pp 42-67.

Al cambiar el orden previsible de los eventos, Despentés despertó también la crítica más virulenta y las reacciones de una gran parte de la élite literaria francesa. Cabe subrayar en efecto, el escándalo que creó en Francia el estreno de la película *Baise moi*, inspirada de su libro. Una película prohibida en un primer tiempo a los jóvenes de menos de 18 años antes de ser finalmente censurada. En una obra titulada *Devenir perra* Itziar Ziga se refería a esta censura y al escándalo que provocó la película en los siguientes términos: «(...) *Claro que no es lo mismo un hombre blanco matando a mujeres como a conejas que dos chicas franco-árabes asesinando sistemáticamente a todos los que se crucen en su camino y en su cama. Las mujeres no pueden matar a los hombres, eso sí que es monstruoso*»<sup>18</sup>.

Ziga nos indica aquí la dificultad para acoger esta nueva representación dentro de las relaciones entre hombres y mujeres. De la misma manera las críticas que recibió la escritora parecen sintomáticas de esta dificultad. Sin embargo, lo que subyace también en la crítica es la posición literaria que toma Despentés así como lo que encarna para el medio literario y la sociedad en general.

Despentés retrata con esta novela un deseo sexual femenino liberado. Su novela será la primera de una serie de novelas escritas por mujeres en las que se expresa un deseo sexual posible y sobre todo liberado de la dominación y mirada masculina. Nelly Arcan marcó por ejemplo el paisaje literario con su novela autobiográfica *Putain* publicada en 2001, relato de su experiencia de prostituta. Esta sexualidad plenamente expresada y sin filtro, contribuyó también a subrayar la dificultad para acoger un discurso femenino plenamente asumido. En una entrevista realizada por Thierry Ardisson en el programa «tout le monde en parle», Nelly Arcan que estaba invitada para presentar su novela, recibió de la actriz Clotilde Courau la frase siguiente: «je crois que je n'ai pas envie d'entendre cela», horrorizada por el fragmento de la novela de Arcan que acababa de oír. También sería difícil ignorar el retrato que la crítica construyó alrededor de Virginie Despentés, haciendo de ella una vez más una mujer frustrada, una imagen que el periódico *Les Inrocks* resumió en estos términos: «*Cette vieille rumeur médiatique, par exemple, qui en a fait l'écrivaine impératrice trash qui n'aime rien tant que gueuler contre le monde, les bourgeois, les hommes, les mauvais coucheurs*»<sup>19</sup>. Reducida a esta imagen misógina, Despentés imprime en sus obras una visión transgresiva y peligrosa para el medio literario.

Hablar de *femme fatale* en el sentido estricto de la palabra parece evidente, las mujeres que presenta Despentés matan y sobre todo matan a los hombres. Estos asesinatos permiten de manera también metafórica matar a las exigencias sociales que pesan sobre la feminidad, al destruirlas y

---

18 Itziar Ziga, *Devenir perras* España. Editorial Melusina, s.l.pp 57-74.

19 Romain Blondeau, «Bye bye blondie comédie sentimentale et optimiste», les Inrockuptibles, publicado el 21 de marzo del 2012 a las 17h53.

digamos a impedir su realización. La inversión del contrato de dominación entre hombres y mujeres se vuelve posible mediante un comportamiento virilizado que asumen las dos protagonistas. Una virilidad que se traduce en muchas ocasiones por una sucesión de fallos en la realización de su propia femineidad.

En realidad el discurso científicamente constituido a partir del siglo XIX sobre la mujer criminal, recurre en muchas ocasiones a las mismas visiones de la femineidad. La violencia y además el crimen de persona suele estar asociado con la masculinidad, por lo que la mujer criminal, cuando mata, efectúa un crimen considerado mucho más grave. El auge de las ciencias y de la criminología identificó el crimen femineo con el crimen por envenenamiento, crimen considerado propio a lo femineo. Una vez más, el componente malicioso e histérico del crimen por envenenamiento sirvió para enfatizar la naturaleza peligrosa del sexo femineo.

En todos los casos, la mujer que mata, instiga un miedo que se relaciona con la propia estructura familiar y su posible destrucción. Por ello, el crimen femineo está asociado al atentado contra el hombre y más que esto, a la estabilidad social de la familia. No es por casualidad entonces que el crimen de Charlotte Corday, que marcó todo el periodo del romanticismo, se relacionó con su estatuto matrimonial y maternal. Las críticas formuladas contra Charlotte Corday, se refieren casi siempre a su estatuto de mala madre o de mala esposa sirviendo así de contra-modelo para el rechazo de la ciudadanía a las mujeres.

## II) Los bajos fondos, un paisaje recurrente

### II.1) El decadentismo de los bajos fondos

La narración decadentista se caracterizaba por el gusto de los lugares populares y los ambientes de los bajos fondos. Este gusto fue el resultado de una voluntad permanente para alcanzar el margen, lo raro y lo reprimido. Una experiencia que debía contrastar con la experiencia monótona de la vida burguesa. Los paisajes de la bohemia por ejemplo se inscribían en lugares precisos como el burdel, el café o las calles nocturnas. Todos estos tópicos contribuyeron a formar un cuadro de la bohemia y del gusto por lo reprehensible. La noche era a la vez reveladora de la existencia pesimista y negra del bohemio y por otra parte un símbolo de vagancia. Una búsqueda de perdición permanente del bohemio que necesitaba también huir de la realidad en la que vivía mediante el tema de la noche, los placeres carnales y el consumo de drogas. Esta vuelta a lo «vulgar» y a las clases pobres permitió la reaparición de movimientos como *el majismo*, fenómeno del siglo XVIII que buscaba acercarse a las capas más pobres de los barrios madrileños. *El majismo*

fue antes de todo un fenómeno que se oponía a las modas extranjeras y que buscaba regresar a lo nacional. Esta vuelta que se operó en el fin del siglo XIX recurrió sin embargo a una perspectiva y objetivos diferentes, como lo subraya María del Carmen Alfonso García: «inauguró caminos hasta entonces insospechados: una vez más, se trataba de experimentar impulsos desconocidos, cuyo origen se quería superior a la voluntad»<sup>20</sup>.

Esta contemplación de los barrios pobres y de sus habitantes está particularmente presente en la literatura de Hoyos y Vinent. En su obra *la Procesión del santo entierro*, la contemplación se carga de un sentimiento de pérdida, representación de un mundo caído e irrecuperable. El personaje que aparece al principio de la novela corta, Casiano, es un soldado que vuelve de Cuba después de la pérdida de las últimas colonias. Regresando a su pueblo natal, sus felices recuerdos se tintan de una espesa capa de miseria que las numerosas secuencias descriptivas ponen de relieve. Se produce en la mente del personaje un cambio que le lleva a considerar de manera trágica el paisaje que se presenta a él: «Campos yermos, ocres o grises, tendíanse en muda desolación; por una carretera polvorienta avanzaban algunos trabajadores de aspecto trágico, flacos, negros, andrajos; unas mujeres sucias, tristes, desgñadas, les seguían con paso cansino, las barbillas hundidas en el pecho...».<sup>21</sup>

Una descripción de la miseria también marcada por una aproximación a lo artístico, efímero y bello característico del ideal decadente. Este gusto por la contemplación de lo trágico nos recuerda también la idea dandy del instante contemplativo del arte. Uno de los prostíbulos donde ocurre la acción de esta novela corta está presentado en los siguientes términos: «un papel verde, cubierto de floripondios, al que la humedad se había encargado de dar un hermoso color de materia, cubría los muros»<sup>22</sup>. Notamos que el retrato de estos lugares miserables es también favorable a una contemplación artística y elaborada de la fatalidad.

En este ambiente de absoluta pobreza, las mujeres adquieren rasgos muy significativos y en ellas recae todo un vocabulario que tiende a animalizarlas. Estas mujeres que aparecen en el burdel de *La procesión del santo entierro*, ponen de relieve la miseria de los lugares, enfatizan por su aspecto trágico, animalizado y vulgar, un espacio propicio a la violencia. Con estos retratos que se suceden en el capítulo II de la obra vemos también formarse un gusto siempre más importante por la imagen de la «mujer caída». Como los lugares en que aparecen, las mujeres toman por su cuenta físicamente esta caída hacia el infierno. Se refiere por ejemplo al pasado de estas mujeres como el

---

20 María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998.

21 Antonio de Hoyos y Vinent *La procesión del santo entierro*, en la recopilación de textos *sangre sobre el barro: paisajes patológicos* de Gregorio Maraón. Ministerio de cultura, dirección general del libro y bibliotecas. Madrid. p92.

22 Ibid p102.

caso de la *Chipirona*, de la cual se dice que «en tiempos remotos debió lucir una cierta arrogancia, pero ya no quedaba de ello sino pura ruina»<sup>23</sup>. La *Corcita* por su parte «había sido muy bonita en sus tiempos, antes del drama feroz que tronchó su vida»<sup>24</sup>. El placer de la ruina se inscribe en este caso como la contemplación de la caída en los más bajos fondos de esta sociedad pero también de manera más bien metafórica en la caída en el vicio. Por ello, la amada de Casiano, personaje central de la obra no escapa a esta representación. La antigua belleza de la mujer está contrastada por su nueva condición y el desarrollo de sus instintos más primarios de mujer, que la lleva a practicar la prostitución y otras prácticas sado masoquistas «los ojos fabulosos, tristes trágicos, lujuriosos y vengadores, unos ojos de Dolorosa caída en el fango, ojos de mujer que se da y mata, que ama hasta el odio y odia hasta la muerte, y que mancillada rendida, escarnecida, siente la nostalgia de algo irremediable marcada por un sello de tristeza fatal»<sup>25</sup>.

La idea de feminidad no puede ser entendida en las representaciones más que como un cuerpo, un cuerpo que los artistas utilizaron para ilustrar su arte. Jean Pierrot nos da una idea de esta concepción cuando apunta : «*L'artiste, le dandy, accepteront la Femme, dans sa pure existence charnelle, et utiliseront son corps comme un tremplin vers l'univers esthétique*»<sup>26</sup>. El cuerpo femenino no fue sometido a otra consideración que la consideración corporal, fundamental para el desarrollo de los motivos decadentes. El cuerpo no fue sino un elemento que vino a amplificar la idea de horror. El cuerpo del labrador, agotado, violento, sucio como el cuerpo de la prostituta y de la *femme fatale* en general, se contemplaban desde un mismo punto de vista que tendía a reflejar lo natural, lo instintivo y a ponerlo en oposición con lo civilizado. La especificidad de la *femme fatale* era sin embargo su pertenencia intrínseca a lo bajo, lo monstruoso y lo natural, entendido como lo producido por lo informe y lo indomesticado. «*La Femme symbolise la nature*»<sup>27</sup> declara Pierrot, Baudelaire que nunca considerará a las mujeres de otra manera que como productos de lo incivilizado, negará por ejemplo la posibilidad para una mujer de alcanzar el mundo de las letras. Ello favoreció una representación animal de la *femme fatale*, en particular la de las prostitutas y las mujeres consideradas perversas. Una representación presente en el arte de Hoyos y Vinent: «la Dolores acodada a un velador, la exuberancia bovina de los senos desbordaba sobre el mármol de limpieza menos que dudosa»<sup>28</sup>. Un poco más tarde la presentación de Corcita va hasta extraerla del mundo humano «pues tenía, de la dulce bestezuela, la gracia sobresaltada, la ligereza, la curiosidad

---

23 Ibid p103.

24 Ibid p105.

25 Ibidem p110.

26 Jean Pierrot *L'imaginaire décadent (1880-1900) «inconscient et sexualité»* Presses universitaires de France, Rouen, 1977. p158.

27 Ibidem p157.

28 Antonio de Hoyos y Vinent *la procesión del santo entierro* p101.

y esa tierna humedad en las pupilas que hace la mirada fija casi humana»<sup>29</sup>. Una representación bestial que retomaba el mundo de la pintura, el pastel de Degas «*El cumpleaños de la patrona*» es uno de sus mejores ejemplos. La escena se ubica en un burdel parísino, las prostitutas aparecen completamente desnudas y rodean a una mujer, ofreciéndole ramos de flores. La patrona marca con su ropa su pertenencia a una clase más alta y se distingue de la vulgaridad de las prostitutas. Este pastel refleja también el modo de representación arquetípico de la prostituta en aquella época. La falta de elegancia, el cuerpo redondo de estas mujeres, el sexo de la mujer central ofrecido a la vista del espectador de manera brutal, participan de esta vulgaridad provocante.



Figura 6  
Edgar Degas, *El cumpleaños de la patrona*, 1878-1879,  
pastel sobre papel, Museo Pablo Picasso, París.

## II.2) Los suburbios de *Baise moi*

Virginie Despentes explora en la mayoría de sus obras sino en todas, los lugares de la pobreza social, del margen y sin duda los lugares más favorables a una dialéctica de lo trágico. En el capítulo tres de su obra, Nadine se encuentra en el bar del barrio en que vive, la atmósfera que nos describe permite subrayar una pobreza latente y una fatalidad inherente a este espacio. El tema del bar y de los espacios de consumo de alcohol aparece también en la literatura de Hoyos y Vinent, sería interesante notar que en los dos casos, la idea de infierno metafórico está presente. En *la procesión del santo entierro*, la descripción de la entrada del bar nos indica ya de manera implícita la peligrosidad de tal lugar «las personas honestas hacían la señal de la cruz, como ante un entro infernal»<sup>30</sup>. Despentes utiliza los mismos recursos cuando habla del aspecto lugubre, oscuro del bar en él que entra Nadine «*il fait sombre même en plein jour dans ce bar*»<sup>31</sup>. Como en Hoyos y Vinent, el bar sirve para enfatizar la pobreza de sus ocupantes y el peso de la vida, la fatalidad se instala en todos los rincones del espacio, tomando posesión de los cuerpos y almas «*les gens glissent les uns vers les autres, s'associent pour un verre, s'aident à tuer le temps jusqu'à ce qu'ils soient assez défoncés pour supporter de rentrer chez eux*»<sup>32</sup>. El bar y de manera metonímica el alcohol

29 Ibidem p105.

30 Ibidem p110.

31 Virginie Despentes, *Baise-moi*, Grasset Fasquelles, p26.

32 Ibidem p30.

demuestran la necesidad de escapar a los problemas del cotidiano, entrando en la ilusión de un momento de extásis.

El suburbio sirve para enfatizar el propio gesto de la escritura, tanto en el Decadentismo como en la novela de Desportes, los bajos fondos no indican la meta, se contentan de medir un estado de ánimo y proyectarlo en su absoluta irresolución. El suburbio destruye las vidas, las reducen a su más mínima expresión vital. Los individuos se deshacen progresivamente e intentan sobrevivir por sí mismos, entenderse por sí mismos, salir de la fatalidad por sí mismos. Por ello, la soledad es el sentimiento que predomina a lo largo de la novela, no podemos considerar a las dos mujeres de otra manera más que en su respectiva soledad y desolación. En el suburbio, cada encuentro se presenta como una sucesión de interioridades maltratadas, torturadas, que vienen subrayar la presencia del escenario de la tragedia. Cada uno de estos individuos aparecen, desaparecen, su presentación se reduce a una página llena de dolor sin remedios. Manu que camina en la calle del suburbio percibe a lo lejos una chica (*une fille*), sin nombre, cuya descripción se resume en la siguiente frase «*la fille a les yeux noyés dans un crachat interne, elle semble encore moins en phase avec la réalité que Manu*»<sup>33</sup>. Soledades en tensión permanente siempre al límite de la explosión «*Radouan a dû faire une sacrée connerie pour enflammer les esprits à ce point, bien que par ici les esprits soient toujours à la limite de l'incendie*»<sup>34</sup>. Una serie de lugares que marcan por otra parte una violencia intrínscamente ligada al espacio.

### II.3) Lugares favorables a la violencia

Tanto para Hoyos y Vinent como para Desportes, la representación de los espacios pobres, originan un sentimiento de violencia permanente. Esta violencia no se traduce siempre de manera física sino que ambienta los personajes en espacios que, fatalmente, no pueden producir una atmósfera serena. En el caso de Desportes la violencia de los suburbios proviene también de la violencia institucional, incapaz de encontrar soluciones para estas dos mujeres, inexorablemente condenadas a vivir con esta violencia.

La violencia invade los espacios de estos dos escritores, plasmándose en el universo mismo de los personajes, siempre presente e inextricablemente ligada a un sentimiento de sordidez. En este ambiente todos los personajes padecen una fatalidad existencial, en Desportes, el personaje que aparece bajo el nombre de «l'enfant», personifica esta fatalidad. Este niño del suburbio, viene al piso de Manu para hablar con ella de la muerte sospechosa de su hermano, víctima de las violencias

---

33 Ibidem. p33.

34 Ibidem p35.

policiales. La ausencia de reacción y compasión de Manu, produce en el niño una incompreensión, que le hace perder el sentido lógico de este mundo: «*L'enfant lui fait penser à une vierge égarée dans les douches d'une prison pour hommes. Le monde ambiant l'offense avec un acharnement lubrique. Il est effarouchée par tout ce qui l'entoure, et le diable use de tous les coups de vice pour défoncer la pureté*»<sup>35</sup>. Esta violencia que invade el espacio, toma posesión de los protagonistas, hace de ello los objetos de sus voluntades y de una imparable sed de inmoralidad. Inmoralidad también favorecida y provocada por una situación y un espacio todavía más violento y amoral.

Esta violencia continua, a veces implícita, muestra su cara de manera clara en las escenas sexuales. Tanto en *la procesión del santo entierro* como en *el crimen del Fauno* de Hoyos y Vinent, la bestialidad del mundo en que aparecen los personajes les hacen tomar los caminos de la sexualidad más perversa y animal. El amor sentimental, romántico, se vuelve imposible y más que un rechazo se produce una incapacidad para entender el gesto amoroso tal y como es. Todo se transforma en una especie de magma incontrolable de deseo, de instinto, que no puede formularse sin ser violento y brutal. En *el crimen del Fauno*, el espacio de los trabajadores, símbolo de brutalidad contrasta con la belleza de Paloma, muchacha joven, encarnación de una pureza posiblemente manchada por el vicio. Se produce en la escritura de en Antonio de Hoyos y Vinent, un contraste evidente entre la belleza de una aristocracia, mujeres y hombres afeminados y enfermos y la bestialidad, brutalidad del mundo de los bajos fondos que se refleja de la siguiente manera: «*todos aquellos brutos sentían el sortilegio de su presencia allí y un inconsciente deseo que les llevaba a tratar de ser arrojados y graciosos, a querellarse con voces y gestos bruscos por cualquier cosa, y a decir brutalidades con pretensiones de chistes*»<sup>36</sup>.

En *la procesión del santo entierro*, la escena del prostíbulo permite acercarnos a un grado máximo de bestialidad favorecida también en aquella época por un gusto pronunciado por la locura y los instintos primarios. En esta escena, las mujeres deben afrontar el furor de los hombres emborrachados, transformados en el texto en depredador en búsqueda de carne. Esta escena, metáfora de la caza, nos da también informaciones sobre la construcción narrativa de Hoyos y Vinent que retoma también una serie de temas mitológicos. La mujer se transforma en un animal frágil, perseguido por los hombres que quieren cazarla. Vemos que el escritor nos transporta en un mundo ficticio, metafórico y también característico del estilo cargado y reluciente del Decadentismo «*Enloquecida de miedo echó a correr y comenzó el drama. Los perros azuzados galopaban tras ella como feroces monstruos(...)* el cuerpo femenino que corría apareciendo y

---

35 Ibidem p22.

36 Antonio de Hoyos y Vinent, *el crimen del fauno*, Editorial Emiliano Escolar, p34.



desapareciendo en el claro oscuro de los árboles y arbustos, como en infernal jardín de Hécate»<sup>37</sup>. La mujer se convierte en este caso en una presa, un animal frágil que contrasta con la abominación de estos hombres convertidos en perros furiosos. Una vez más desde el punto de vista psicológico, Hoyos y Vinent retoma uno de los tópicos que encierran el mito de la *femme fatale*. El fantasma erótico del hombre está representado en esta escena, una mujer inaccesible se niega a someterse antes de finalmente obedecer al instinto sexual de estos mismos hombres. La *femme fatale* instiga una noción de peligro y de rechazo que también favorece la construcción de fantasmas, en gran parte misóginos, y una necesidad de satisfacer los deseos del hombre.

En el caso de Despentès, esta necesidad de satisfacción sexual masculina está subrayada por las películas pornográficas que visualiza Nadine. La escritora retoma esta brutalidad y estos deseos masculinos que desde las primeras páginas lanza de manera explosiva a la cara del lector « *À l'écran, une grosse blonde est ligotée à une roue, tête en bas. Gros plan sur son visage congestionné, elle transpire abondamment sous le fond de teint. Un mec à lunettes la branle énergiquement avec le manche de son martinet*»<sup>38</sup>. La propia escritora que declaraba en una entrevista realizada por Bernard Pivot querer «*régler ses comptes avec les désirs masculins*», proyecta aquí una brutalidad que sirve para invertir el orden lógico de la violencia. Enseñando esta brutalidad de esta manera, Despentès imprime un gesto que busca brutalizar la propia sociedad patriarcal, productora de estos deseos masculinos : «*Et maintenant salope, pisse tout ce que tu sais (...) La voix off permet à l'homme d'en profiter, il se précipite sur le jet avec avidité*»<sup>39</sup>. Más tarde y todavía con más intensidad se permitirá invertir esta violencia a través de los comportamientos de las dos mujeres.

Parece que el propio título de la obra de Despentès asume una violencia inherente al acto sexual entre hombres y mujeres. Al emplear este título de *Baise-moi*, que suena como un orden, enfatiza su voluntad de entregar en manos de las mujeres una violencia y un placer sexual reservado hasta entonces a los hombres. Esta reflexión sobre los fantasmas sexuales, nos lleva a considerar la importancia fundamental de la imaginación, terreno del mal y de su formulación.

#### II.4) El espacio invisible del mal: la imaginación

La imaginación constituye para nuestros dos escritores terrenos de exploración perpetuos. En una sociedad moralizante como la del fin de siglo, la imaginación fue un elemento decisivo en la

---

37 Antonio de Hoyos y Vinent, la procesión del santo entierro, en la recopilación de textos *sangre sobre el barro: paisajes patológicos* de Gregorio Maraón. Ministerio de cultura, dirección general del libro y bibliotecas. Madrid. P107.

38 Virginie Despentès *Baise-moi*, Grasset-Fasquelles, p9.

39 Virginie Despentès, *Baise-moi*, Grasset-Fasquelles, p9.

formulación de una perversidad imaginativa sin límites. Los decadentes se interesaron mucho en los temas del inconsciente sexual. Esta producción de una literatura concentrada en la profundidad del ser humano, favoreció un análisis introspectivo y un distanciamiento con la realidad. Jean Pierrot nos dice que el decadente «*est voué à l'introspection*»<sup>40</sup>, pero también y sobretodo a «*l'ennui*». Esta idea de aburrimiento es fundamental porque en muchas ocasiones la sensación se convierte en una fuente inagotable de creación y de búsqueda, de renovación artificiosa de la existencia. La sensación, el sentimiento, se analizan desde esta interioridad maltratada. En sus *Carnets intimes* de 1887, Albert Samain será uno de los primeros en reconocer y marcar una diferencia entre la profundidad del yo artificial y la profundidad del yo profundo, una idea también retomada por Materlinck un poco más tarde.

En España, uno de los mejores representantes del Decadentismo, Alejandro Sawa, desarrollará con talento esta perspectiva en su obra *Iluminaciones en la Sombra*. Influenciado por sus lecturas y viajes en el París simbolista, Sawa creará en esta obra su «museo interior», explorando las profundidades de su memoria y de su existencia, se deja también atacar por una fuerza de aburrimiento existencial. El escritor nos enseña al principio de la obra un cuerpo atacado por la fatalidad y la pérdida de sí mismo, se pregunta por ejemplo «¿Dónde está mi oriente?»<sup>41</sup>. Hombre perdido en los confines de su existencia, no adquiere la fuerza necesaria para enfrentarse a la realidad y nos presenta un cuerpo derrotado, encerrado en un análisis introspectivo. Esta entrada en la mente del escritor, proporciona también un sentimiento de horror que le hace querer «adquirir a ciertas horas la horrosa serenidad del cadáver»<sup>42</sup>. Lo morboso, lo infernal y trágico se unen también a este sentimiento de pérdida que expresa el escritor.

La imaginación juega también un papel fundamental en la literatura de Virginie Despentes. Una de las grandes características de la obra es sin duda la introducción del arte musical dentro de la narración. En efecto, vemos aparecer en diferentes ocasiones frases sueltas intercaladas en el relato que no son más que las letras de la música que emana del walkman de Manu. Un objeto precioso para la mujer si analizamos su frecuente aparición en el texto. Esta innovación narrativa toma diferentes funciones en el desarrollo de la trama. La primera de ellas consistiría en enfatizar ciertos temas y en particular la fatalidad que pesa sobre las protagonistas. Sin embargo, estas frases nos permiten también y sobretodo entrar en el mundo subterráneo de sus emociones calladas, emociones y sentimientos producidos desde una interioridad que el texto no llega nunca a expresar. Aquí aparece una vez más una voluntad de salir de la realidad, una necesidad de huir, que la música

---

40 Jean Pierrot *L'imaginaire décadent (1880-1900) «inconscient et sexualité»* Presses universitaires de France, Rouen, 1977. p155.

41 Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la Sombra*, Clásicos, 1910.

42 Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la Sombra*, Clásicos, 1910.

y de manera más general el arte permite concretizar. Parece en efecto que Manu se siente a veces despistada sin este precioso aparato que le permite olvidar el dolor de su existencia y sobretodo afrontar el mundo: «*Elle essaie d'imaginer quelque chose de plus frustrant que d'être en ville sans walkman*»<sup>43</sup>.

Esta vuelta al yo introspectivo, es también favorable a una sexualidad exaltada y perversa, mezclada en la literatura de Hoyos y Vinent a un sentimiento de locura. Una imaginación perversa que se convierte en el caso de nuestro escritor en una verdadera patología incurable y demoniaca. En *el crimen del Fauno*, todos los fantasmas sexuales estan producidos a través de la imaginación de Paloma, personaje que quiere liberarse de las interdicciones de su tía y entrar en el mundo de la transgresión. Son numerosas las referencias al estado de ánimo de la protagonista que siente invadirla una sensación perversa, sensación que se formula en el único espacio de sus deseos: «Ella dábase cuenta del deseo que inspiraba, y, perversa, curiosa de sensación fuertes, recreábase en exaltarles más, en desencadenar tormentas, en fomentar rivalidades, con una voluptuosidad de muñequilla que jugase con tigres feroces»<sup>44</sup>. Una evasión en el mal y una voluntad de subvertir y chocar que los temas de la inversión corporal y sexual pusieron también de relieve.

---

43 Virginie Despentes, *Baise-moi*, Fasquelles, p39.

44 Antonio de Hoyos y Vinent, *el crimen del Fauno*, Editorial Emiliano Escolar p61.

### III) Artificialidad e inversión sexual

#### III.1) Artificilidad, degeneración y cuerpo como mensaje.

La noción de artificialidad surgió antes de todo como una reacción, una reacción frente a lo «natural». Esta aproximación a lo artificioso puede entenderse en el caso del Decadentismo como un alejamiento de la realidad concreta y aniquiladora de la sociedad burguesa. Una artificialidad reflejo también de una búsqueda estética permanente de lo bello, búsqueda de paraísos o infiernos extraordinarios favorables a la creación. Un tema particularmente presente en la estética de los poetas franceses como Baudelaire por ejemplo que publicó su propia teoría de la artificialidad, años después del gran teórico del Decadentismo Paul Bourget. Se tratará de entender entonces cómo nació este gusto por la artificialidad y cuáles fueron sus efectos en la literatura y en el arte.

Baudelaire aparece como la figura central de la estética decadente por su modo de vivir pero también y sobre todo por los temas que abordó. Sus temas predilectos se centraron en este gusto por lo morboso y raro y en la búsqueda perpetua a lo anti-natural, entendido en términos morales. En su obra *L'imaginaire décadent* Jean Pierrot recuerda la idea siguiente: «*Ce que les écrivains Décadents chérissaient le plus dans l'oeuvre du poète, c'est en effet ce qui avait intensément choqué ses contemporains: primauté de la sensation, goût pour le bizarre et pour l'horrible, recherche délibérée de l'artificiel, enfin abandon à la fois et voluptueux au spleen*». <sup>45</sup>

Los decadentes desarrollaron una estética de lo artificial, entendido como un conjunto de temas reprobados por la sociedad corsetada y moralizante del fin de siglo. El elemento común a todos estos temas fue sin duda la sexualidad, sexualidad a la vez morbosa entre hombres y mujeres, amores homosexuales o prostitución. Concepciones amorosas consideradas como «degeneraciones» al igual que la producción misma de los decadentes. Una idea de «degeneración» que nació también con el auge del arte moderno y de la psiquiatría.

Por ello, la reacción que suscitaron los artistas debía de ser obviamente un gesto de defensa, generado por la sociedad burguesa. Podemos decir que emanaba una violencia interna al proceso decadente, el artista se posicionaba de manera brutal, derrumbaba el mundo ordenado y del otro lado la sociedad burguesa reaccionaba también de manera «auto defensiva». Begoña Sáez Martínez declara: «Alerta, replicó mediante una condena cuya finalidad no era otra cosa que la autodefensa y la preservación de sus propios valores» <sup>46</sup>.

---

45 Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, capítulo 1 «L'époque décadente», Presses universitaires de France, Rouen, 1977, p40.

46 Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo, una aproximación al decadentismo en España*. Institució alfons el magnanim, 2004, Valencia.

Para sustentar esta defensa, la burguesía se sirvió de la idea de enfermedad artística, pero también de los temas de la psiquiatría y de la ciencia. Max Nordeau en su obra *Entartung* fue uno de los primeros en referirse al Decadentismo en términos despectivos, relacionando arte y locura, idea que se inscribía en los pasos de los trabajos del científico César Lombroso. El científico había identificado por su parte al artista moderno como un criminal y un ser monstruoso, trastornado. Sin embargo, como toda enfermedad pareció necesario establecer los síntomas de esta enfermedad que Nordeau enunció con precisión en los siguientes términos : « múltiples manifestaciones que alcanzaban desde la moda femenina llamativa y contraria a la ley de la armonía (los vestidos extravagantes, el pelo teñido, etc), la decoración de las casas con sus contrastes (por ejemplo, el tocador entre capilla y harén; una sala gótica con tapices Kurdos; una caja de bombones junto a un libro de misa; la pesadilla de los muebles Carabin) en los que se evidenciaba el propósito de atraer indiscretamente la mirada y excitar los nervios, hasta los gustos artísticos (la atracción por la pintura impresionista, Wagner) y literarios (libros oscuros que encarnan la sensualidad más viciosa y desnuda, novelas esotéricas y poesía simbólica) y su culminación, la simultaneidad de las distintas artes»<sup>47</sup>.

Toda esta descripción, muy detallada, apunta en las primeras líneas la importancia del reflejo social, a través de un modo de vestir, a partir de un gusto estético que va a contra corriente de los códigos habituales. Esta estética rara, novedosa y contraria a las ideas más conservadoras fue precisamente la estética del dandy. Además de los cambios corporales que se establecieron en la narrativa dandy, podemos decir que los propios escritores que siguieron esta moda, pusieron de relieve la importancia del cuerpo. Hay que entender la estética dandy no solo como una voluntad de transgredir la norma sino también como un pensamieto sumamente elaborado, una nueva espiritualidad llevada por un mensaje implícito.

Cabe subrayar que asistimos en este siglo XIX a una progresiva muerte de Dios que plasma en el individuo una cierta libertad espiritual, una libertad que se acompaña también de una idea de soledad, soledad del hombre frente a la muerte de Dios. El individuo se pierde en la nueva moral impuesta por el dinero y la materialidad del mundo. Un sentimiento que describe también el poeta de la obra *Les fleurs du Mal* cuando habla de una sociedad «atrofiada»<sup>48</sup>, refiriéndose a la materialidad del mundo que se prepara y al final del hombre que se piensa. El «parecer» se volvió para el dandy una filosofía que plasmó en una estética corporal, creando una inversión entre alma y cuerpo, siendo el cuerpo el reflejo de una espiritualidad nueva. El dandy se estilizó, hizo de su

---

47 Max Nordeau *Entartung*, citado por Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo, una aproximación al decadentismo en España*. Institució alfons el magnanim, 2004, Valencia.

48 Charles Baudelaire citado por Salvatore Schiffer, Daniel. *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*. Presses Universitaires de France, 2008.

propio cuerpo el canvas de sus creaciones, una idea que subrayó por ejemplo Oscar Wilde cuando dijo «hay que ser una obra de arte o llevar una obra de arte»<sup>49</sup>, dando una idea del significado político, artístico y moral de la estética dandy.

El cuerpo adquirió un significativo nuevo, un significado que como el propio movimiento decadente se estableció en un más allá de las convenciones sociales. El cuerpo dandy y en general el cuerpo rebelde se expresó precisamente desde la corporalidad. No hay que olvidar que el cuerpo dandy es un cuerpo que busca su propia esencia y que quiere afirmarse en reacción a un rechazo social. De cierta manera, podríamos decir que el cuerpo prevalece sobre la trama y la escritura que transforma en el material necesario a su visualización, visualización de un cuerpo-mensaje plural, violento, explosivo. El cuerpo aparece entonces en muchas ocasiones como un cuerpo violento y violentado, fracasado y heroico.

De la misma manera, la estética punk, retoma esta necesidad del cuerpo como mensaje existencial, político y social. Los diferentes estudios que han sido producidos en el momento del auge del punk, apuntan la necesidad de afirmación a través de un atuendo que no tiene otra vocación sino expresar la inadecuación con la sociedad y sus valores. Las almas sufrientes buscan entonces las maneras más violentas de vivir y de vestir para reflejarlas en su cuerpo. Esta nueva religión vestimentaria, tiende como en la estética dandy del fin de siglo, a reflejar una devoción violenta, al límite con el mártir. No se trata solo de vestirse sino de seguir un proceso de penitencia, tanto a través de una corbata atada con una precisión quirúrgica tanto a través de un latex inconfortable pero simbólico. Patrick Eudeline declara a propósito: «*La sophistication à l'extrême dans tout, les sentiments, les fringues... La forme d'un bouton de veste devient une quête initiatique*»<sup>50</sup>. De cierta manera, la propia estética dandy, que buscó durante un tiempo parecer lo menos frecuentable posible a través de una ropa remendada y rasgada, indicaba que el sentido de su posicionamiento se encontraba antes de todo en lo simbólico. Para entender de manera más precisa este valor atribuido al cuerpo y su significado parece apropiado hacer un breve apartado sobre la noción de transformación corporal.

David le Breton<sup>51</sup> que trabajó sobre la cuestión de la apariencia estudió los cambios corporales de los jóvenes a través del tatuaje pero también a través de las escarificaciones. Obviamente y como lo recuerda, no afirma que estos fenómenos corporales no afectan solo a los jóvenes sino que toman un significado particular en el paso que se efectúa de la adolescencia a la madurez. Para él, el cuerpo es un espacio de afirmación de la identidad, una búsqueda perpetua de

---

49 Oscar Wilde, citado por Jean Pierrot *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, capítulo 1 «L'époque décadente», Presses universitaires de France, Rouen, 1977, p40.

50 Patrick Eudeline, citado por Caroline de Kergariou en *No future «le style punk»*, 2017.

51 Conferencia David le Breton «corps percés, corps tatoués» BNF, 2017.

sentido. Recuerda en varias ocasiones el número importante de expresiones francesas que se refieren al cuerpo «faire peau neuve», «écorché vif», « être à fleur de peau». Centenas de expresiones que de manera metonímica hablan del cuerpo como intermediario entre el mundo que nos rodea y nuestra interioridad. El cuerpo aparece entonces como la proyección de un mensaje, mensaje dirigido a la sociedad que puede convertirse en una forma agresiva o percibirse como un mensaje agresivo. Le Breton retoma la metáfora de la puerta para definir el cuerpo, encarnando tanto una apertura hacia el otro tanto como un cierre a veces. El tatuaje y, si ampliamos un poco el tema, la ropa, encarnan una forma exteriorizada de una expresión individual, el individuo se pone «fuera de sí mismo». Muchos de los testigos que recogió le Breton demuestran que existe tanto en la añadidura corporal (tatuajes, ropa...) tanto como en la sustracción corporal (piercings, mutilación, perforación..) una reivindicación, una posibilidad de volver a sí mismo, de retomar posesión de un cuerpo. El cuerpo que podía aparecer antes como un peso, una carga, se vuelve a través de estos gestos una manera de auto-fecundarse. Por ello, entendemos mejor la relación conflictiva que se establece entre adolescentes y padres cuando la cuestión del tatuaje aparece. En muchas ocasiones el tatuaje esta visto por el adolescente como una manera de cambiar su apariencia y auto-definirse, cuando para los padres significa un ataque a su propio cuerpo. Todo ello nos permite decir que el cuerpo es un territorio de adversidad «un campo de batalla» para retomar las palabras de le Breton, considerado en la estética del dandy como una voluntad de inscribir y reflejar los estigmas de esta sociedad y liberarse de ella. El dandy se rebela contra la sociedad, contra el padre o la madre que le impide este acto de auto-fecundación, el dandy está en un proceso, no se nace dandy, se hace.

### III.2) El andrógino

El artista decadente cambia las representaciones habituales entre hombres y mujeres, creando una visión destructora de los sexos. Sería precisamente en este movimiento de deconstrucción, que el artista tendrá la posibilidad para expresarse y concretizar su obra, sobrepasando la dicotomía de lo masculino y de lo femenino. Maingueneau resume esta idea cuando define este movimiento de doble destrucción de la siguiente manera «*la destruction d'un code paternel figé qui vit de maintenir hors de soi une féminité menaçante, mais aussi la mise au pas de cette féminité meurtrière, grâce au travail esthétique*»<sup>52</sup>. El arte constituye entonces para los

---

52 Dominique Maingueneau, *Fatalités du féminin*, «Esthétique de la femme fatale», presses universitaires de France, Paris, 2002 (pp 42-67).

decadentistas una puerta de entrada hacia la superación de la representación sexual binaria. Por ello, tanto en la literatura como en el arte pictórico la aproximación al cambio de sexo, a la ambigüedad sexual, al cambio de representación, se hace el eco también de una visión renovada del arte en general.

Los decadentistas retomaron varios temas mitológicos y una de las grandes figuras que encontraremos a lo largo del periodo es el andrógino. Ya en la antigüedad, Platón había desarrollado la idea del «cuerpo único», teoría según la cual, hombres y mujeres tendrían un cuerpo formado en el mismo molde. Una igualdad que no era sin embargo completa puesto que si el hombre tenía un cuerpo perfectamente constituido, las mujeres por su parte, tenían un cuerpo con muchos fallos. Esta idea de unión inicial daba una mayor expresividad a estos temas de cambios sexuales que entraron en conflicto al final del siglo XIX en una sociedad más que nunca anclada en un sistema binario. El establecimiento siempre más claro de una sexualidad diferenciada apareció sobre todo a través de la ropa, siempre más sobria y sombría para los hombres, siempre más cargada y reluciente para las mujeres. Esta nueva concepción de las relaciones entre hombres y mujeres permitió sin embargo dejar un espacio libre al dandy como precisa Titiou Lecoq « *les citoyens ont mieux à faire que se poudrer- ce qui va laisser un certain espace au dandy*»<sup>53</sup>. Hay que entender esta vuelta al tema del androginismo como una vuelta a una concepción nueva de la propia concepción del arte, más que una fantasía, la inversión sexual encarna una verdadera posición artística. Mezclar lo femenino y lo masculino significa para los decadentes alcanzar una perfección artística que favorece también el cuestionamiento del propio espectador.

En la literatura, el poeta francés Jean Lorrain será uno de los grandes poetas del fin de siglo que introducen en sus obras este tema de la permeabilidad sexual. Pero se desarrollará con mayor importancia el tema en la pintura gracias a los cuadros de Rossetti que favoreció la representación de personajes con rostros insexuados. Esta representación permitió la aparición del tema de la homosexualidad, tema todavía difícil de tratar de manera directa en esta época. Por lo cual, todas estas representaciones encarnaron también una manera nueva de decirse que superaba la monotonía de las categorías rígidas de la sociedad burguesa. Erika Bornay que estudió en una de sus obras la imagen del andrógino subraya que el andrógino encarna también un entre-dos que marca un grado de perfección creativa: « Se vio en el andrógino, o en su equivalente el hermafrodita, la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino, que equilibran y unen la inteligencia y la estética»<sup>54</sup>.

---

53 Titiou Lecoq *Les grandes oubliées, pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, capítulo 12 «Au XIXeme siècle, la robe, la vierge et la poupée», L'Iconoclaste, Paris, 2021, p 201.

54 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, capítulo XXIII «el sexo incierto», cátedra, grandes temas, España 2021.



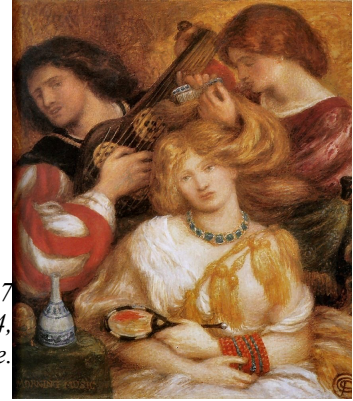


Figura 7  
D.G Rossetti, *Musical matinal*, 1864,  
acuarela, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Esta idea de inversión sexual la retoma Antonio de Hoyos y Vinent en «El hermafrodita», novela corta que aparece en la recopilación de textos del *Pecado y la noche*. En este texto, el escritor dandy retoma uno de sus temas y ambientes predilectos, la tertulia aristocrática. Uno de los personajes centrales, Doña Recareda, asustada por el rumbo que toma la conversación y las historias que se cuentan, decide irse repentinamente y sin esperar a su servidor. El terror invade a la señora que intenta llegar a su casa lo más rápido posible, esto era sin contar con la aparición de un grupo de hombres y mujeres que la interpelan en el camino. Asustada por las recriminaciones de estas personas que la acusan de ser un hombre, pone todos sus esfuerzos para demostrar su identidad. Podemos notar ya que Hoyos y Vinent trató aquí de borrar las fronteras y la más importante de estas fronteras, la frontera entre sueño y realidad. Parece en efecto que todas las historias contadas acerca de estos personajes ambiguos provocan en la señora una fuerte conmoción, eliminando la frontera entre lo real y lo ilusorio. En la parte final del texto dice: «Las historias oídas cobraron realidad; los monstruos quiméricos se animaron con calenturienta vida. Ella no era Doña Recareda Witiza, la honesta y noble dama, era uno de aquellos seres ambiguos, insexuados, híbridos, de la fábula»<sup>55</sup>.

Vemos aquí concretarse este gusto por la inversión sexual que cobra fuerza con una narración truculenta que trasmite también la tensión individual frente a la amenaza de lo ambiguo. Se puede notar en la expresión corporal de Doña Recareda el miedo que la invade progresivamente, que toma el espacio y que acaba por fundirse con su propia existencia. Una angustia que está también sumamente presente en las reacciones que suscita la señora ahora convertida físicamente en la indefinición misma. Su aspecto físico despierta las reacciones más violentas de los hombres y mujeres que abogan por golpear y matar a la señora. Estas reacciones deben entenderse como la reacción más primaria frente a lo inexplicable. Las interrogaciones se materializan en el texto por una serie de preguntas y suposiciones acerca de la verdadera identidad de la señora que acaban

---

55 Antonio de Hoyos y Vinent, *el pecado y la noche* «el hermafrodita», Cátedra, p56.

finalmente con puntos suspensivos, marca del derrumbamiento de los fundamentos y creencias individuales.

«-¿un ladrón?  
-¿un alcahuete?  
-¿un guasa viva?  
-¿Un...»<sup>56</sup>

Hay que entender estos cambios de identidad como una base de reflexión sumamente importante para el espectador. Se trata una vez más de explotar al máximo las capacidades del lector para descubrir en sí mismo algo escondido. El artista por su parte invoca y maltrata al propio espectador para traerle la base necesaria a esta exploración y a esta cuestión compleja del ¿quién soy yo?.

### III. 3) Virginie Despentes, el cambio de representación

Virginie Despentes retoma esta inversión sexual en su obra a través también del cambio de representación entre masculino y femenino. En realidad, la inversión que crea Despentes, supone un derrumbamiento que debe favorecer como en la literatura de Hoyos y Vinent una reacción. Algunos especialistas han hablado del carácter «viril» de sus obras tanto a nivel temático como estético. Este cambio en la representación tradicional de la mujer ha sido estudio a la luz de las obras de Judith Butler filósofa del género y de la sexualidad. Nos centraremos en este estudio en el carácter más bien artístico de la obra, subrayando esta inversión desde su carácter formal. En *Baise moi*, las dos protagonistas Nadine y Manu, descubren en paralelo la fugacidad de sus vidas miserables. Su encuentro fortuito será el inicio de un periplo marcado por la furia destructiva y los crímenes gratuitos. El camino de las dos protagonistas está principalmente constituido por encuentros marcados por la violencia sexual, que describen una pérdida de sentido moral. Parece que las mujeres que nos presenta Despentes siempre están al lado de su cuerpo, o mejor dicho fuera de este. El cuerpo está destruido, maltratado, violado y paradójicamente curado por un consumo masivo de alcohol que absorben estas dos mujeres. La mujer fuera de su papel tradicional, a veces virilizada es para Despentes una manera de subvertir la construcción de lo femenino al mismo tiempo que marca una voluntad de reapropiación del uso de la violencia y del cuerpo.

Si consideramos que con la asociación violencia-feminidad estamos en un primer intento de inversión temática, cabe suponer que los personajes que lo encarnan se sitúan en el plano del cambio formal. Las relaciones que mantienen las protagonistas de la novela, se sitúan fuera de las

---

<sup>56</sup> Antonio de Hoyos y Vinent, *el pecado y la noche* «el hermafrodita», Cátedra, p57.

normas femeninas habituales y sus comportamientos reflejan esta inadecuación. Esto no significa que se hayan convertido en hombres, sino que la noción de ambigüedad es una preocupación en el arte de Despentes. La subversión se inscribe en su relación directa con lo masculino precisamente para alejarlo, destruirlo, dejar de someterse a él. No se trata en realidad de un juego entre masculino y femenino sino más bien de un juego de matices dentro de lo femenino. Despentes crea mujeres que no son prototipos de feminidad y esto significa que crea un modelo nuevo que algunos especialistas llaman modelo de «no-feminidad». Las mujeres que representa no necesitan hombres, no son prototipos de belleza, son alcohólicas y no se yerguen como objetos deseables sino como sujetos sexuales. Con otras palabras, la sexualidad que emana de la obra, no se presenta como la sensualidad creada por el modelo social de feminidad plus ultra. En este caso, la sexualidad está asumida, es una sexualidad reprimida, escandalosa, de «puta» como afirma Itziar Ziga que permite una apropiación de la palabra por la afirmación de sí mismo. Despentes crea un miedo, el miedo a la mujer criminal, la mujer desprovista del sentimiento de culpabilidad.

Aquí parece residir en efecto la inversión operada por Despentes, las mujeres asumen ahora una violencia invertida. Para ella, la violencia legal está detenida por los hombres y su papel consiste en efectuar, en un gesto violento, un proceso de inversión que cambia los paradigmas, que se enfrenta al patriarcado. Para Despentes, la apropiación de la violencia pasa también por una apropiación de la experiencia sexual. En su novela las dos mujeres hablan de sexo de manera absolutamente desprovista de tabúes, una dialéctica nueva que busca también marcar una reapropiación de su propia sexualidad.

Si nos detenemos precisamente en la prosa de *Baise-moi*, analizaremos el cambio que se produce dentro de las construcciones habituales de lo femenino. El consumo masivo de alcohol en la novela rompe con las representaciones habituales de lo femenino. Hay en el consumo de alcohol una necesidad de romper con la realidad pero también una necesidad de curarse a sí mismo. Virginie Despentes se aleja en este caso del papel tradicional de la mujer devota, preocupada por el bien estar de los otros. En el alcoholismo, como dijo en varias ocasiones la escritora, hay un paréntesis en la existencia y una necesidad de volver a sí mismo, de curarse o destruirse. En una entrevista reciente la escritora declaraba :«*c'est pas en tant que femme que l'on boit (...) quand on boit on en a rien à foutre de sa féminité*»<sup>57</sup>. Este alejamiento de la feminidad sirve en la novela para subvertir los paradigmas tradicionales que relacionan alcoholismo y masculinidad. El alcohol no es un medio aquí de inversión sino un elemento necesario a la neutralización de la feminidad. «*Il n'y a*

---

57 Entrevista Virginie Despentes LSD la série documentaire, France culture.

*strictement rien de grandiose en elle. Á part cette inétanchable soif. De foutre, de bière ou de whisky, n'importe quoi pourvu qu'on la soulage*»<sup>58</sup>.

La inversión sirve también para nuestros dos escritores para provocar un cambio representativo que violenta al espectador. En el caso de Despentès, la feminidad se neutraliza hasta alcanzar a veces un grado de neutralización tan importante que ya no estamos ante personajes sexuados sino ante cuerpos desafiantes. En una escena de la novela, Manu y una amiga suya Karla, padecen una violación. Manu a la diferencia de Karla, se deja violar sin resistir. Con esta actitud y con el tono perfectamente apacible que Virginie Despentès emplea, vemos formarse una dialéctica nueva acerca de la agresión sexual. Al cambiar la reacción y el tono habitual ante un espectáculo como este, Despentès deja salir su personaje de su feminidad. Con otras palabras, al dejarse llevar por su destino de mujer, Manu sale de cierta manera de la realidad y de su propia feminidad hasta convertirse solo en un cuerpo afligido y desafiante. Una actitud que provoca además el asombro del hombre que la está violando: «-*J'ai l'impression de baiser un cadavre. Celui qui regarde ajoute: - Elle a même pas pleuré celle-là, regarde-la. Putain, c'est même pas une femme ça*»<sup>59</sup>. El cambio en la representación sexual sirve también para que Hoyos y Vinent y Despentès puedan crear un sentimiento de pérdida y de extrañeza. Crean a su manera seres híbridos que generan un miedo, un cuestionamiento necesario que se formula mediante el gesto siempre muy presente e impactante del artista.

Estas mujeres violentas intrigan al espectador, repelen a otros, precisamente porque la escritora cambia el paradigma habitual de la mujer como víctima de la violencia masculina. El peligro se plasma ahora en el sexo femenino, absolutamente dominante, absolutamente inviolable y absolutamente destructor. Las protagonistas se sirven de la violencia masculina, adquieren su poder de control y emplean sus formas simbólicas.

### III.4) Una estética del contra-modelo

#### III.4 1.a Las armas

Podemos decir que el gesto de deconstrucción del arquetipo femenino pasa también en gran parte por una noción de explosión. Este término alude a la aparición recurrente de armas en la novela, objetos en el origen de los asesinatos perpetuados por las dos mujeres y en el origen de la explosión del sistema patriarcal entero. En un estudio sobre la cuestión Daniel Maira se refería al

58 Virginie Despentès, *Baise-moi*, Fasquelles, p19.

59 *Ibidem* p63.

término de «*sexplosion*»<sup>60</sup>, proceso según ella integrado a la novela de Despentès. Las dos mujeres se adecuan con las habituales representaciones de la *femme fatale* y su simbología, en vez de crear la vida engendran la muerte. El sexo femenino ya no produce el acto de la creación, este acto natural que Gustave Courbet había ilustrado con su cuadro «*L'origine du monde*». El acto que presenta Despentès es el gesto de la destrucción, destrucción directa a través de la violencia y la muerte presente a lo largo de la obra, pero también a través de un gesto también destructor.



Figura 8  
Gustave Courbet, *L'origine du monde* 1866  
óleo sobre lienzo, Orsay, Paris.

En muchas ocasiones Nadine y Manu se apoderan de las armas para matar a las personas que se encuentran en su camino. Esta apropiación femenina de la violencia se inscribe de manera directa a través del objeto, que prolonga también el propio sexo de las dos mujeres. La vagina se vuelve un arma que explota, un arma de destrucción para la construcción de un mensaje que hace del cuerpo su principal protagonista. La posición de Despentès es la posición de la literatura punk, anclada en una visión destructiva, donde parece necesario afirmarse dentro de un mundo que había excluido, inscrito en la otredad. En realidad toda la dialéctica de Despentès se inscribe en una idea de reformulación de todo un conjunto de símbolos producidos por el sistema patriarcal y sexista.

Armar a estas mujeres significa también darles la posibilidad de producir su propia explosión. Se trata de derrumbar un sistema, hacerse penetrar por él y finalmente producir un gesto de auto-control para retomar las palabras de Paul B Preciado: «*Se faire le pouvoir. Le corps dit Baise-Moi, tout en cherchant des formes d'autocontrôle et d'autoextermination*»<sup>61</sup>. La escena final de la novela es particularmente interesante porque reafirma una vez más el cambio de representación. Nadine se prepara para suicidarse y efectúa el gesto sin duda más interesante de la obra, masturba metafóricamente la pistola, convertida ahora en sexo masculino que introduce en su boca con la

60 Daniel Maira, «sexplosion, corps armés chez Virginie Despentès, revista de investigaciones sobre género y estudios culturales, Dialnet, 2015 pp147-160.

61 Virginie Leblanc, «c'est d'ici que j'écris» Virginie Despentès puissance de la profération en «la cause du désir» (n°103), 2019, pp 172-177.

intención de disparar. Se apodera del sexo masculino, el arma que está en sus manos nos indica que está decidida a tomar el control de la explosión, de su propia destrucción « *Du bout des doigts, elle caresse la crosse et branle le canon, caresse le métal comme pour le faire durcir et se tendre, qu'il se décharge dans sa bouche comme du foudre de plomb*»<sup>62</sup>.

En este sentido podemos afirmar que la propia escritura de Despentès encarna un gesto también explosivo. La elección de la estética punk en su escritura subraya ya la necesidad para ella de dinamitar el lenguaje narrativo tradicional. Este proceso, lo lleva a cabo a través de la posición temática que escoge pero también y sobretodo a través de lo que representa. Es precisamente en esta cuestión auctorial que se ejerce el gesto del escritor, un gesto que tiene un significado y una meta: afirmar, destruir, dinamitar. La propia vida de Despentès interpela y se interpone en la repercusión literaria de sus novelas. El lenguaje explosivo de Despentès es el reflejo de una vida y una escritura marcada por la afirmación, la rabia, la dificultad de ser y la afirmación también de un cuerpo. De su experiencia como prostituta a su elección como jurado del premio Goncourt, Despentès desvela una vida que tiende a reformularse en diferentes personajes e indentidades representantes de un posicionamiento político y vital afirmado. Despentès es una voz que se expresa desde el mundo de la invisibilidad social, del rechazo social y político, detrás de la gente pudiente, detrás de la alambrada, de la opresión machista, social, económica. Como lo afirma en las primeras líneas de su obra autobiográfica *King Kong théorie* escribe « *de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les inbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du marché à la bonne meuf*»<sup>63</sup>.

#### III.4 b -Los cabellos un elemento del fallo de feminidad

En el periodo del fin de siglo, los artistas Prerrafaelistas inauguraron un modelo de feminidad a la vez sensual, frágil y caracterizado por una belleza peligrosa. Un modelo que surgió por ejemplo en los cuadros de Dante Gabriel Rossetti, artista que centró su producción finisecular en el retrato femenino. Esta sensualidad también calificada de «vulgar» en su época, constituirá los inicios del modelo de la *femme fatale*. Un modelo de mujer que se caracterizaba por su poder de atracción y encanto, su piel blanca, su pasividad y sobretodo sus cabellos libres y relucientes. Estas representaciones, cuya obra más representativa sería la «Ofelia» de John Everett Millais, dan una importancia fundamental a los cabellos de estas mujeres encantadoras. Estos cabellos libres, símbolo de una sensualidad exaltada van a favorecer la aparición de un modelo fijo de feminidad y

---

62 Virgnie Despentès, *Baise-moi*, Grasset Fasquelles p 284.

63 Virginie Leblanc, «c'est d'ici que j'écris» Virginie Despentès puissance de la profération en «la cause du désir» (n°103), 2019, pp 172-177.

de belleza. Una belleza que ilustra el cuadro de Rossetti «Lady Lilith», en cual los cabellos toman el protagonismo de la obra, evidenciados por la posición estática y pasiva del personaje.



Figura 9 D.G Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-68, óleo sobre lienzo, Delaware art museum

Virginie Despentes, que quiere deconstruir un cierto modelo de feminidad, emplea también los cabellos como símbolo. En diferentes momentos de la novela vemos que se opera un juego narrativo con los cabellos de las dos protagonistas, cabellos a la vez maltratados, teñidos y finalmente cortados. Despentes imprime la transgresión, sobrepasa los modelos impuestos y subraya la acción transformativa a través de este símbolo. El carácter transformativo se nota en la voluntad de destrucción del arquetipo de la mujer bella, elegante, objeto de las exigencias sociales y del deseo masculino. Las descripciones de Nadine y Manu son en general reflejo de una despreocupación o mejor dicho de un fallo de feminidad que el cabello viene a ilustrar físicamente.

El capítulo seis es bastante sintomático de esta deconstrucción que se sintetiza en gran parte a través de los cabellos de las dos protagonistas. Cabe subrayar además del cabello, las numerosas descripciones del vello de las piernas y del sexo de Nadine y Manu. En todas estas poses que toman las mujeres, se tiende a deconstruir lo glamouroso habitual de las representaciones tradicionales, Despentes procede a través de este gesto a una demistificación. Al intentar reproducir un modelo de belleza impuesta por los dictámenes, se produce una acción contraria, un gesto que favorece el fallo de la feminidad: *«putain de décolo comment ça pue, j'y crois pas une seule seconde ! Quelle daube ! En plus en blonde, je vais faire carrément caissière»*<sup>64</sup> declara por ejemplo Nadine. Un poco más tarde esta descripción se tinte de una comparación poco elegante *«ça lui fait la face saugrenue, les cheveux auburn. Vieille hippie toute bouffie»*<sup>65</sup>.

Nos acercamos también en esta novela a la representación más íntima y natural de la feminidad como cuando por ejemplo Manu se depila el sexo delante de Nadine. Una descripción intercalada en la narración que nos permite entrever siempre más esta evidente depuración sensual del cuerpo *«Dans la glace elle observe Manu pendant qu'elle se rase le sexe. Pour ne laisser*

64 Virginie Despentes, *Baise-moi*, Fasquelles, P134.

65 *Ibidem*.

*qu'une bande au dessus des lèvres. La barre du haut est légèrement tordu*<sup>66</sup>». Hay siempre en las descripciones del cabello, del vello de las piernas y del sexo una imprecisión, una torpeza en la realización de su feminidad. Podemos hablar en efecto de fallos, que el pelo viene una vez más poner de relieve en otra descripción de Manu: *«Imper rose, cheveux orange parce que la coloration n'a pas fonctionné comme prévu, rouge à lèvre nacré, fonde teint orangé en couche épaisse et Ricils bleu»*<sup>67</sup>. En las páginas siguientes Nadine pregunta *«Mes cheveux, je les ai pas coupés, bizarre, non?»*<sup>68</sup>. Todas estas indicaciones que marcan un fallo se presentan en el texto como para recordar también el origen social de las dos mujeres. Al recordar el asesinato de la mujer que mataron en el capítulo anterior, Nadine y Manu parecen también haber matado metafóricamente un modelo de mujer que nunca llegaron a representar. El recuerdo de los pelos bien peinados de la mujer refleja esta idea : *«les cheveux de la dame sont soyeux et parfumés, le chignon se dénoue quand elle la bouscule pour la faire avancer(...)Les yeux intacts surplombent un carnage de visage, le sang coule abondamment, épongé par le tissu du tailleur bien coupé. Les cheveux défaits et tachés, les jambes pliées n'importe comment»*<sup>69</sup>. Es precisamente en este gesto siempre ambiguo entre seducción y abyección que parece también afirmarse la propuesta artística de nuestros dos escritores.

---

66 Ibidem p135.

67 Ibidem p164.

68 Ibidem p169.

69 Ibidem p138.



#### IV) Seducción y abyección: el gesto violento del artista

*«En chacun de nous il y'a ce geste violent, ce geste de la main qui froisse le visage de l'autre dans l'espoir de trouver en lui et derrière lui quelque chose qui s'y est caché».* Milan Kundera<sup>70</sup>

##### IV.1) El dandy, la violencia de la estética

El dandysmo fue uno de los fenómenos sociales y artísticos más importantes del fin de siglo. Muchos poetas y escritores decidieron crear una estética que superaba los límites de la obra para inscribir esta estética en el cuerpo mismo del creador. Podemos decir que había en la estética dandy un gesto de rebeldía contra la sociedad, una puesta en escena de un cuerpo que se diferenciaba de la masa. Ser dandy significaba vestir de cierta manera pero también actuar de cierta manera. El dandy era un ser impenetrable, sorprendente, imprevisible. Todo esto contribuía a crear un mito artístico que hizo del cuerpo escritor la obra más lograda de sus producciones. Cabe también subrayar el gesto violento que emanaba de esta postura nueva, de esta estética basada en gran parte en la necesidad de existir y ser visto. Podemos decir que hubo además de las obras de los decadentistas, una rebeldía implícita, un gesto violento de imposición a los otros que pasaba por la ropa, el maquillaje y otros artifices. El dandy necesitaba fundamentalmente a los otros, porque sin ellos no podía existir, no era nada. Esta necesidad se encontraba en la transgresión permanente de los límites, sus retos eran su manera de crearse y de existir al mismo tiempo que encarnaban su oposición. El dandy existía en la oposición permanente a los otros, en el combate perpetuo con los valores de los otros, de los espectadores. Su existencia como dice Daniel Salvatore Schiffer se encontraba en la mirada de los otros *«il ne peut s'assurer de son existence qu'en la retrouvant dans le visage des autres»*<sup>71</sup>. Impone a los otros una atención permanente, siempre redoblada por un sistema de *surenchère* que debe permitir la creación de sí mismo. Podemos hasta afirmar que el dandy no se creaba a sí mismo sino que imponía a los otros constituirlo a través del proceso mismo de rechazo y oprobio. De allí, la necesidad de estar ante los otros, no al lado, no detrás, pero firmemente y de manera desafiante ante la mirada de los otros.

Los dandys como Hoyos y Vinent y Wilde en Inglaterra, crearon dobles literarios, podemos hablar por ejemplo en el caso de Dorian Grey de doble literario. Tendremos que detenernos en el caso de nuestro escritor sobre un personaje recurrente de su literatura: Julio Calabrés. Julio Calabrés al igual que su creador va a encarnar en casi toda la producción literaria del escritor, un doble

---

70 Milan Kundera, *Une rencontre* Gallimard, 2009.

71 Daniel Salvatore Schiffer, *philosophie du dandysme*, capítulo «Wilde et Baudelaire. Métaphysique du dandysme» 2008, páginas 187 a 230.

literario que reveló de cierta forma sus aspiraciones estéticas. Como lo recuerda María del Carmen Alfonso García, Hoyos y Vinent hizo sin embargo de este doble un personaje secundario, marginal como parte presente y necesaria del escritor en la novela. Julio Calabrés fue sin duda la representación de los principios estéticos del dandy, pero encarnó sobre todo la implicación del propio escritor en la formulación y desarrollo de sus novelas. Podríamos decir que la presencia de un personaje como este en la literatura de Hoyos y Vinent, fue la marca de este gesto de imposición, reflejado no tanto a través del personaje sino a través de su símbolo. Hay que entender la presencia del dandy en sus novelas como el mayor agente de transgresión dentro de los mundos tan conservadores que nos presenta.

La seducción del dandy es como lo recuerda Luis Antonio de Villena una seducción ajena a todo componente erótico. Añade que el dandy por esta posición soberana, no puede amar a otra persona más que a sí mismo, haciendo de él, un individuo «ajeno al amor»<sup>72</sup>. En realidad su poder de seducción se presenta como una vuelta sobre sí mismo que indica un juego de auto-seducción a través de la mirada de los otros. Busca distinguirse, ser al centro de todo y no ve a nadie más que a él en este reino individual, Villena dice «ser él, y solo él, rey elevado, busca segregarse»<sup>73</sup>. Sus actitudes le apartan y precisamente por esta razón seduce a los otros, sin esperar en cambio nada más que el reflejo de sí mismo.

El carácter sorprendente del dandy hace que en muchas ocasiones, imprima un rumbo decisivo en la trama novelesca, sin nunca hacerla morir por otra parte. Esta voluntad de imposición se crea a través de una atención peculiar, se trata para Julio Calabrés de ser un espectáculo para los otros, el centro último de la atención. Esto es particularmente presente en la novela *A flor de piel* en la cual aparece este personaje. En el capítulo dos, se encuentra con un marqués al salir de la representación teatral a la cual asistieron. El marqués se dirige a los otros protagonistas, impidiendo a Julio tomar la palabra el primero. Esta anécdota sería de poco interés si la respuesta de Julio no fuese la siguiente: «-Yo también debía madrugar -afirmó Julio, por no parecer menos, llevado de aquel loco prurito que le hacía desear ser en los bautizos el recién nacido, en las bodas el novio y en los entierros el muerto-; pero no puedo, no tengo naturaleza por ello.»<sup>74</sup>

Si hablamos de estas anécdotas es precisamente porque estas tienen una importancia fundamental en la estética de Hoyos y Vinent y la referencia poética al poeta Materlinck al principio de la obra nos lo recuerda: «Hay un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que el trágico de las grandes aventuras»<sup>75</sup>. Con

---

72 Ibid. p23.

73 Ibid. p25.

74 Antonio de Hoyos y Vinent, *A flor de piel*, Biblioteca Miguel de Cervantes, p18.

75 Ibid.

ello, queremos afirmar que la anécdota se presenta para el escritor como una manera de subrayar una importancia menospreciada, escondida detrás de nuestras propias acciones cotidianas. Subraya el gesto que existe en cada uno, un gesto implícito a veces violento. El dandy se propone ser el reflejo visible de este gesto, impone un tono trágico sobre la vida cotidiana y mueve las conciencias, sorprende. En la repuesta que formula, se puede notar el tono absolutamente soberano que emplea, llegando a una conclusión inesperada, imprevisible. El dandy no es un ser previsible y esta característica se refleja particularmente en la prosa de Hoyos y Vinent.

Hoyos y Vinent contribuyó también a introducir en sus obras un tema particularmente callado, el tema de la homosexualidad. Sabemos que el propio escritor frecuentó el ambiente homosexual madrileño y que contribuyó a crear la imagen del escritor que se afirmaba con esta identidad. Julio Calabrés no está presentado en la obra directamente como un hombre homosexual, la indicación explícita de su homosexualidad hubiera sin duda puesto un punto final a este drama de lo callado. La indicación implícita del tema es una recurrente en las obras que tratan del sujeto por ser obviamente sometido al oprobio de la sociedad. Sin embargo, en el caso de Hoyos y Vinent, este *amor que no se atreve a decir su nombre* para retomar el título de una obra de Alberto Mira, es una manera de crear una nueva dialéctica, un nuevo gesto. Con otras palabras, esta homosexualidad subyacente pero nunca dicha, es una manera para el escritor de sintetizar la tragedia de lo cotidiano. Hay en las posturas de Julio Calabrés, en su manera de hablar una ambigüedad, un gesto envuelto y trágico. Este gesto una vez más implícito, es la marca intacta de la mano que al dar una bofetada al espectador, deja en él la huella de lo trágico de la existencia. Por ser un amor «callado» y como lo recuerda Mira, la homosexualidad siempre ha encontrado una manera única de decirse: «El armario homosexual tiene dos vertientes: por una parte es un lugar donde se encierra al homosexual, un lugar simbólico que limita su libertad discursiva; pero el armario es también una posición que el homosexual habita y que puede aprender a utilizar para construir un discurso contra los condicionamientos que causan esta limitación».<sup>76</sup> Todas las actitudes de los personajes de Hoyos y Vinent y en particular las de Julio Calabrés, son materia para el movimiento de las conveniencias y el sentimiento de tragedia, tomaremos como ejemplo esta breve descripción del personaje: «Cruzó Julito la sala con amanerados andares, sin hacer caso de algunas risas que el exagerado entallado de su gabán levantó en el grupo de los bullangueros,(...)¡hola, barbianas!, y procedió a las presentaciones, pomposamente, con ademanes, afectados de corrección exquisita».<sup>77</sup>

En el germen de esta novedad podremos reflejar también la continuación que existe con la dialéctica decadentista y dandy, este sentimiento de la vida a la vez exaltado y trágico. Existe en

---

76 Alberto Mira Nouselles, *¿Alguien se atreve a decir su nombre?, enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Universitat de València, departamento de filología inglesa y alemana, 1994, p 12.

77 Antonio de Hoyos y Vinent, *A flor de piel*, pp 21-22.

Hoyos y Vinent una contradicción entre estos dos fenómenos que encontrábamos ya en la poesía de Baudelaire. Un sentimiento que Sartre puso de relieve en su tiempo cuando habló de «L'horreur et l'extase de la vie», un sentimiento que en Hoyos y Vinent parece invadir el espacio de la creación. Una idea también subrayada por Albert Camus en *L'homme révolté* (1951) cuando habló por primera vez de «la révolte des dandys». El dandy por su actitud imprevisible crea su propia revuelta que no tiene en sí el carácter transformador de la revolución colectiva. Por ello, el dandy se encuentra en un entre-dos complejo, al mismo tiempo que subvierte las normas, las utiliza, se sirve de ellas, las padece y las acepta. Aniquilado por este sentimiento de impotencia, alcanza los límites según Sartre de la «sensibilité libre»<sup>78</sup>, que hace de su gesto un gesto ajeno a toda consideración de cualquier orden sea el que sea. El dandy no presenta una voluntad de cambio, hay un movimiento sobre sí mismo, un movimiento destructivo que los poetas como Baudelaire por ejemplo, emplearon como arma para citar Georges Bataille y crearon desde esta posición: «un parfait mouvement d'extase et d'horreur»<sup>79</sup>.

#### IV.2) El gesto de la seducción y el gesto de la abyección

La moda dandy además de la ropa, se caracterizó también por el uso importante del maquillaje, necesario al proyecto dandy de seducción. Los dandys elevan lo que se consideraba entonces una fantasía femenina a la altura de sus propuestas artísticas. Ven en este artificio femenino, la posibilidad de alcanzar una forma de atracción y belleza corporal. El propio Baudelaire en su obra «Elogio del maquillaje» encuentra a través de este artífice una manera para aclarar su proposición poética y digamos antropológica. Una vez más, el maquillaje encarna una reformulación de la naturaleza a través de lo artificial, una búsqueda perpetua de lo bello no tanto en la contradicción con la naturaleza sino en la depuración de sus vulgaridades. El maquillaje adquiere entonces un poder divino, espiritual, al igual que la ropa, proclamando la primacía del cuerpo sobre el alma. En realidad, se trata más bien para los dandys de volver a un pensamiento pre-platónico que no excluye la relación igualitaria de ambos términos. Para Baudelaire, el cuerpo no es el lugar donde yace el alma sino su intacto reflejo exterior como declara Schiffer, la perfección corporal que propone el maquillaje tiende sobre todo a perfeccionar el espíritu, a crear esta perfección divina tan deseada. Por ello, podemos decir que la seducción del dandy es también una propuesta artística y moral, este gesto de aplicación artificial del maquillaje sobre el cuerpo, imprime en realidad la huella de un gesto más espiritual que material.

---

78 Georges Bataille, *Le mal dans la littérature*, Gallimard p53.

79 Georges Bataille, *Le mal dans la littérature*, Gallimard P53.

Podemos decir que este reflejo de la belleza y horror de la vida que quieren reflejar los dandys, se refleja también en un gesto que marca un vaivén entre seducción y abyección. Al mismo tiempo que sorprende y seduce por su actitud y apariencia, el dandy escandaliza y crea un movimiento de inestabilidad en la propia representación. Símbolo una vez más de un gesto implícito de destrucción de lo que se creía posible o imposible. El dandy y los decadentes en general rompen con las categorías maniqueistas de lo bello y de lo feo, de lo natural y de lo artificial, de lo justo y de lo injusto para abrazar un ideal de perfección que se sitúa en un más allá difícil de alcanzar y penetrar.

La propia vida del escritor Antonio de Hoyos y Vinent nos da materia sobre la formulación de este gesto contrario. La vida tan excéntrica del dandy contribuye a dar un protagonismo importante a esta, disminuyendo también la importancia de su propia obra. Villena declara sobre Hoyos y Vinent que fue «una gran máscara, el autor de una representación llena de oropel que fue su vida. En él es más importante el personaje que la obra, y ésta cobra más interés como proyección de una vida que se quiso arte y escándalo (...). Hoyos traza en sí mismo una novela decadente y la exhibe lujosa, y la escribe también»<sup>80</sup>.

Una frase que resume perfectamente esta transformación del escritor en mito, haciendo de cada una de sus apariciones, actitudes o meras acciones cotidianas la trama de una obra. Hablar de Hoyos y Vinent no debe resumirse a una sucesión de anécdotas, sin embargo, precisar el papel que tuvieron estas anécdotas en la influencia del personaje, proporciona materia para la reflexión. ¿porqué la necesidad de subrayarlas? aquí reside la cuestión fundamental. En realidad, la importancia de estas anécdotas reside en la imposibilidad para disociar estas de su obra literaria, primero porque como lo hemos subrayado el escritor hace de su vida una obra pero también y sobre todo porque esta literatura precisamente no puede funcionar sin ellas. Existe una dependencia entre la vida del escritor y su literatura que funciona como adición matemática.

El dandy crea una estética corporal, a veces a partir de defectos naturales, lo que es particularmente relevante en el caso de Hoyos y Vinent. Además de su estilo, cabe subrayar que el escritor estaba sordo, lo que contribuyó también a fortalecer su mito. Algunos escritores se asombraron por ejemplo de su capacidad para transmitir en sus obras una manera de hablar que le sería imposible oír en la vida cotidiana. Vicente Blasco Ibañez, un amigo suyo, dijo por ejemplo «.. cómo puede, repito, adivinar y reproducir estas manifestaciones de la vida hablada, que pasan entre sus oídos muertos, sin despertar eco alguno? (...) y por esto siento admiración y asombro»<sup>81</sup>(en el prólogo a los toreros de invierno para la edición de 1918).

---

80 Antonio Villena, *Corsarios de guante amarillos*, 1983, p120.

81 María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998 p55.

Como lo habíamos apuntado, el dandy decadente se presenta como un individuo capaz de superar cualquier situación, inspira admiración por ser misterioso pero también el temor y el asombro como ante la incapacidad para descubrir sus verdaderos secretos y vida interior. Otras anécdotas sobre la figura del escritor se refieren también a su capacidad para crear el escándalo a través de su estilo, homosexualidad y hasta su propia vivienda.

«El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa».<sup>82</sup>

En efecto, este dato podría parecer absolutamente inútil si la estética dandy no se plasmaba en una serie de rasgos que incluyen también la propia casa del dandy. Aparece en el siglo XIX, fruto de la revolución francesa, una serie de *bric à brac*. La pérdida de los aristócratas de sus bienes permitió a las nuevas capas emergentes adquirir estos objetos de valor a precio muy bajo. El comercio creó un mercado siempre más codificado, con vendedores siempre más numerosos y una burguesía siempre más atraída por estos objetos. La moda del «gabinete» también fue uno de los rasgos más característicos de esta moda. El gabinete era un símbolo exterior importante de poder, además de demostrar los recursos económicos de una persona, se trataba también de reflejar el «buen gusto». En el caso de Antonio de Hoyos y Vinent una vez más se tendía a crear en el visitante un efecto de sorpresa y fascinación. El interior doméstico de Antonio de Hoyos y Vinent se componía de una serie de muebles de origen muy singular y diferente, espejo del propio escritor. Lo que es interesante de subrayar es la voluntad para el dandy de crear un espacio propio, alejado de los otros y de la vida ordinaria, la fascinación precisamente se nutre de esta capacidad para crear su mundo. Por ello, podemos afirmar que aquí lo más importante es sin duda el propio visitante que está invitado a entrar en un teatro, un escenario creado por el maestro.

#### IV.3) La abyección: pretexto para la reafirmación del artista y del arte

La *femme fatale* es por definición un ser abyecto. Las representaciones del fin de siglo indican su responsabilidad en la creación de lo perverso, lo escandaloso, lo abyecto. La noción de abyección es particularmente interesante a la hora de definir e indicar la voluntad para los dos escritores de crear un gesto que se quiere antes de todo violento. La abyección se presenta como el sentimiento más instintivo del individuo amenazado, frente a lo que carece de explicación racional. La inversión entre lo masculino y lo femenino forma parte de un trabajo artístico que alcanza el propio sistema nervioso del lector o espectador.

---

<sup>82</sup> Walter Benjamin, *poesía y escándalo. Iluminaciones II*, Madrid Taurus, 1991, p183. Citado por María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998 p61.

La *femme fatale* por su parte, sintetiza los temas en el origen del sentimiento de abyección, la muerte y el sexo. Una asociación entre *Eros* y *Tanatos* resultado de una tensión permanente y existencial entre vida y muerte. La *femme fatale* encarna la destrucción de la vida, es una criminal que reacciona en función de lo que su espíritu perverso le manda hacer. La maldad de la *femme fatale* se encuentra en su mente, en la parte escondida de sus impulsos perversos. Su presencia implica una amenaza tanto exterior como interior, porque a través de ella, la sociedad entera padece la amenaza de ver sus creencias derrumbarse.

Volviendo a la noción de abyección, parece que nuestros dos escritores crearon y quisieron crear un sentimiento que provocase la reacción. Un gesto que, podemos decir, fue similar en los dos casos a pesar de las perspectivas temáticas fundamentalmente opuestas. Hoyos y Vinent como Despentès alcanzan el punto máximo de la transgresión, alcanzan lo «peor» como declara Nadine en la novela de Despentès, que es también una manera de subrayar el propio gesto de la escritura «*S'exclure du monde, passer le cap. Être ce que l'on a de pire. Mettre un gouffre entre elle et le reste du monde. Marquer le coup*».<sup>83</sup>

Existe en efecto detrás del conjunto de temas transgresivos abordados, un gesto implícito que es el del escritor. «Marquer le coup» podría ser una de las grandes propuestas de estos dos escritores, cuya finalidad artística era la de imponer, imponer el arte, imponer el cuerpo escritor en un espacio que lo había rebajado, menospreciado. La *femme fatale* encarnaba en los dos casos la aplicación de este gesto violento en el espacio de la narración.

Para Despentès, la introducción de estas mujeres criminales en su obra, intuye la propia necesidad de imponer un cambio a los otros, tanto en la inversión interna a su obra como la inversión operada en su propia escritura. Lo que más escandaliza en ella, es sin duda lo que los propios decadentistas habían rechazado, la escritora. El gesto de la escritora es un gesto transgresivo en sí mismo, se atreve a decir, impone a los otros su falta de consideración frente a al crítica. En ello, el gesto de la literatura «punk» se asocia a la literatura decadentista que quiso también expresar un sentimiento artístico provocante e inerte. Inerte a toda consideración de otro orden que no fuera el orden artístico. Virginie Despentès describía en una entrevista la literatura punk en los siguientes términos: «Ser punk es ser inclasificable, es lo que no te conviene, es lo despreciable, lo destruido, feo, grotesco, tarado» y añade un poco más adelante «me la suda saber que un grupo constituido como elite me designa como fracasado. No reconozco a este grupo como élite, no reconozco su juicio como válido»<sup>84</sup>.

---

83 Virginie Despentès, *Baise moi*, Grasset et Fasquelle, 1999, p56.

84 Carolina Meloni, Entrevista a Virginie Despentès, alexlootz revista literaria.

De la misma manera, el tema de la *femme fatale* fue para el Decadentismo una manera de reafirmar la necesidad del arte y del artista en general. La necesidad de imponerse artísticamente se sintetizó a través del arte y de los temas subversivos pero también y sobre todo a través del propio cuerpo escritor. La figura del dandy o del bohemio no debe resumirse a una mera propuesta artística sino a una verdadera afirmación violenta de un gesto transformativo. De allí también la necesidad de volver a la figura del artista, creador de un mundo ilusorio necesario para la supervivencia de la vida sobre la muerte, del *Eros* sobre el *Tanatos*.

Esta posición nueva del artista y su resurgir en el Decadentismo, fue también posible gracias a la reaparición de la tradicional *novela del artista*. En estas novelas, se tendía a valorar el papel del artista en cuanto a su capacidad creadora. Existía ya en el romanticismo este tópico literario que sin embargo resurgió con fuerza con los escritores del fin de siglo decadente. Se estableció también, una diferencia fundamental entre las diferentes vertientes de este tipo de novela, oponiendo el término alemán de *Künstlerroman* al término de *Artist-novel*. Según Diego Mejía Estévez, el primer término se refería y se centraba en el desarrollo de la sensibilidad artística del artista, mientras el segundo se refería a las proezas del artista ya confirmado. Con esta tendencia, se volvió a fortalecer la figura del artista y a formular la proposición decadentista de autoafirmación y revalorización del espíritu creador en una sociedad burguesa aniquiladora. Esta noción de afirmación del artista y del arte, es también una idea que retoma Gutiérrez Girardot cuando afirma que lo que caracteriza el artista decadente «es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus pretensiones, contra su moral, contra sus valores anti—poéticos, y lo hacen de una manera obstinada, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista»<sup>85</sup>.

Un gesto artístico afirmado, que transforma también la relación del espectador con la obra tanto literaria como pictórica. Al imponerse, el artista violenta la mirada del espectador o del lector, provoca una reacción que surge del instinto en vez de surgir del intelecto. Los escritores emplean varios recursos, entre otros la inversión entre hombres y mujeres, entre humanos y animales, lo que es particularmente verdadero para la *femme fatale*, transformada en vampiresa. Esta imposibilidad a definir, distinguir crea un sentimiento de abyección que es según las palabras de Julia Kristeva: «une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible». Vemos establecerse tanto en el Decadentismo como en Virginie Despentes, una dialéctica que apela al subconciente, que lo despierta a través de imágenes tortuosas y crueles o simplemente irreconocibles. Esta llamada a lo subconciente artístico es también muy presente en la pintura de Francis Bacon. El pintor inglés del

---

85 Citado por M Del Carmen Alfonso García en «Decadentismo, dandismo, imagen pública: De cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julito Calabrés», dialnet, AO XLVIII-XLIX, 1998, p9.



siglo XX tradujo y logró a través de sus cuadros crear este sentimiento de éxtasis y horror mediante diversos procesos como la deformación, manchas o gestos violentos visibles en el lienzo. Además de reafirmar la presencia del artista en la obra misma, Bacon subrayó la propia lucha del hombre contra lo que lo amenaza, la muerte. Violencia que como lo hemos subrayado, se inscribe antes de todo en el sistema nervioso, por lo cual el color tiene un papel artístico y psicológico fundamental en su obra. Pero este color llega según el propio artista a través de una sucesión de manchas que prolongan su propio sistema nervioso. Estas manchas originan la reacción del observador, una estética de la mancha que se inscribe en esta búsqueda a lo interno e intuitivo y en el gesto violento del artista.



Figura 10, F Bacon Dos figuras 1953  
óleo sobre lienzo  
colección particular

#### IV.4) El arte de manchar y violentar la mirada

En una entrevista con la escritora francesa Marguerite Duras, Francis Bacon declaró:

«- *Revenons aux taches de couleur.*- Oui. J'espère toujours qu'une tache va arriver sur laquelle je vais bâtir « l'apparence ». - *Ce sont toujours les taches qui partent les premières ?*- Presque toujours. Elles sont « les événements qui m'arrivent », mais qui arrivent par moi, par mon système nerveux qui a été créé au moment de ma conception.»<sup>86</sup>. Con esta afirmación Bacon indica la importancia de las manchas en su obra, recordando que estas, forman parte de un proceso casi irreflexionado sobre la creación y exclusivamente instintivo. Bacon opone a la «imaginación imaginaria» la «imaginación técnica», una oposición que le permite volver al gesto técnico que constituye la clave de la construcción sensorial. La imaginación técnica constituye para él, la base misma y el sustrato de lo imprevisible, forma lo imprevisible mismo. Bacon subraya la posibilidad con esta «technical imagination» de crear una realidad fuera de la ilustración, o sea, fuera de lo

<sup>86</sup> Marguerite Duras Entretien avec Francis Bacon, la quinzaine littéraire 1971.

cerebral. En vez de llegar a lo cerebral, Bacon propone alcanzar el punto de articulación de lo instintivo. Este proceso permite entonces un cambio articulatorio de la sensación, un cambio favorable a una reacción también instintiva : «*L'imagination technique c'est l'instinct qui travaille hors des lois pour retourner le sujet sur le système nerveux avec la force de la nature.*»<sup>87</sup>. Podemos afirmar que de la misma manera, tanto Hoyos y Vinent como Virginie Despentes emplearon en sus respectivas obras representaciones violentas que llevaron la marca de un gesto casi pictórico. Esta idea se inscribe en la dialéctica decadentista de lo bello en lo trágico, que encontramos también en la narrativa punk de Despentes. Los colores acaban transformándose en manchas informes, formando un cuadro lleno de fatalidad, símbolos favorables a un sentimiento interno de abyección y violencia.

Como habíamos explicado en *La procesión del santo entierro*, Hoyos y Vinent narra la vuelta del soldado Casiano. Hoyos y Vinent prolonga el tiempo del relato en largas incursiones dentro la mente del protagonista. Lo que domina fundamentalmente es el sentimiento de pérdida pero también y sobretodo un sentimiento de absorbsión. Casiano está absorbido por un estado de depresión tan profundo que se transforma en una patología trágica, monstruosa, que acaba por aniquilarlo. Nos sorprende la idea de mancha y de suciedad que invade cada una de las representaciones mentales del protagonista. Todo lo que conocía se transforma entonces en una mezcla de desolación y le hace entrar en un mundo al límite entre la crueldad de la realidad y las puertas infernales de su mente. Todos los recuerdos, se cubren de una espesa capa de suciedad, metáfora de la tragedia y del sentido de ánimo en el que se encuentra. Al querer recordar la imagen de la amada María del Rosario y la de su madre, encuentra una imágen deformada de la realidad, de la cual no escapan las contradicciones entre lo que antes admiraba y lo que ahora no parece más que una mancha informe. Notamos esta idea en la frase siguiente «Deseaba ardientemente abrazar a la madre y la novia(...) los ojos trágicos y la cabellera azulada, manchada por una dalia roja, de María del Rosario»<sup>88</sup>. Se subraya un poco más lejos en la descripción «Bajo el sol canicular, que a pesar de finar septiembre brillaba inexorable en el cielo añil, las vides se retorcían incendiadas de rojo.»<sup>89</sup>.

Esta mancha, que se sintetiza también en diversos colores favorece la construcción de un cuadro desolador. Una mancha también asociada a cierta suciedad, puesta en evidencia por una sucesión de adjetivos que se refieren al carácter pestilente y putrefacto del mundo que pcribe «charcos negros, sucios, putrefactos, que exhalaban un hedor insoportable»<sup>90</sup>. «Era algo vago, inexplicable, una pestilencia de mancebía hecha de perfumes malos y de cuerpos sucios; era un

87 Marguerite Duras Entretien avec Francis Bacon, la quinzaine littéraire 1971.

88 Antonio de Hoyos y Vinent, *La procesión del santo entierro*, p91.

89 Ibid. p 92.

90 Ibid. p 96.

desorden de gentes que vivían sin raíces y sin esperanzas»<sup>91</sup>. Una sucesión de indicaciones que forman parte también de la gran empresa del gesto artístico. Al manchar la representación, al transformar la realidad en una mancha informe, el artista deja su huella en el cuadro y violenta al lector, lo ensucia.

La mancha acaba finalmente por invadir el cuadro hasta solo dejar en este, la representación del movimiento y huella del pincel del artista. El final del capítulo uno de la obra se cierre con la frase siguiente: «Y todo ello presidido por una suciedad repulsiva, que cubría de polvo todas las cosas y manchaba el suelo de escupitinajos y colillas»<sup>92</sup>. Las manchas suelen expresar en la obra de Hoyos y Vinent, una noción de suciedad, indican la abominación de lugares que no pueden exhalar más que el olor de una fatalidad decadentista. La meta está sin embargo en otra parte, se trata en realidad de mirar hacia esta mancha para que pueda invadir el espacio de un lector cada vez más horrorizado. Los dos escritores consiguen traernos la idea de que el valor artístico de sus obras, su valor literario se encuentra precisamente donde ha desaparecido la meta literaria. La mancha sintetiza un sentimiento de nihilismo literario, de contemplación, que no tiene en sí el carácter social de corrientes como el realismo. Desportes indica la misma idea cuando dice «*L'endroit est tapissé d'une couche de crasse grasse. Cour des miracles sans éclat, ici le fétide n'a aucune connotation romanesque*»<sup>93</sup>. De la misma manera los decadentes construyen su estética con la idea de renovar un arte en perdición. La necesidad de crear un movimiento nuevo depurado del pasado no solo encarnó una voluntad de renovación literaria sino que trataba de cambiar una manera de ver gracias a un estilo único. En un artículo titulado *Un Point de doctrine* E. Raynaud plantea la diferencia que existe entre naturalismo y decadentismo subrayando que en el primer caso el paisaje estaba considerado como una meta en el otro caso como el simple reflejo de una interioridad.

Hablar de «cuadro» no parece tampoco exagerado si analizamos todos los momentos en los cuales se inscribe en el paisaje una mezcla trágica de colores vivos, sangrientos o al contrario grises, negros. Este retrato lleno de colores, representaciones del sentimiento trágico de la vida, se inscribe también en la contemplación del instante, contemplación de lo bello en lo trágico. Una idea también perfectamente ilustrada en su relato «La noche de Walpurgis» recopilada en el tomo *El pecado y la noche*. La escena final hace eco a la escena final del *crimen del fauno*. Dos personajes de la alta clase social, un hombre andrógino y una muchacha joven, encarnaciones de lo bello y de la elegancia absoluta, deciden aventurarse en los bajos fondos de un bar. Jimmi y Nieves atraídos por el ambiente de estos lugares perversos pagan el precio de este atrevimiento al ser violados y finalmente matados. La descripción final se inscribe en la contemplación artística de lo bello en lo

---

91 Ibid. p 99.

92 Ibid. p 99.

93 Virginie Desportes, *Baise-moi*, Grasset Fasquelles, p34.

trágico. La descripción de la muerte da lugar de repente a una descripción que recuerda la necesidad de la imposición decadentista del arte sobre la vida. La mancha aparece de nuevo, al mezclarse la sangre con el vino vemos que el color sintetiza el gesto violento que esfuerza al espectador a la contemplación y afecta directamente a su sistema nervioso : «en el suelo, en el montón que formaba la mesa hecha astillas, sobre el mantel manchado de sangre y vino, yacían yertos, rígidos, inanimados, Nieves y Jimmi, como dos pobres muecos de cera»<sup>94</sup>.

En *Baise-moi*, las escenas de asesinatos que se suceden favorecen una contemplación que con lleva el mismo efecto que en la obra de Hoyos y Vinent. Aparece también en la obra un sentido de contemplación de lo bello en lo trágico que subraya de cierta forma una proposición artística afirmada.

La primera parte del capítulo quince de su obra parece perfectamente ilustrar lo que hemos mencionado con Hoyos y Vinent. La mancha se crea a partir de un gesto artístico que construye la materia, el cuadro. Las dos mujeres están en la habitación de un hotel, Nadine entra y ve a Manu desnuda que empieza a jugar con su sangre menstrual. Toda la descripción se hace mediante una sucesión de colores formando una sucesión de manchas, que participan también a la creación de una sensación de peligro. En efecto, la sangre menstrual siempre ha constituido en la representación femenina un peligro por ser precisamente un momento de no-vida. Virginie Despentes trata una vez más de comunicar un sentimiento de peligro a través del cuerpo femenino. Sin embargo, además de reforzar la idea de un sexo femenino destructivo, favorece un sentimiento más amplio de peligro. Según Julia Kristeva, a diferencia de los excrementos y sus variantes los elementos putrefactos, la enfermedad, el cuerpo muerto, la sangre menstrual no representa un peligro exterior sino más bien un peligro interior, dice: «*le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle); il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle*».<sup>95</sup>

Existe una idea parecida en la película de la directora Catherine Breillat *Anatomie de l'enfer*. La película se desarrolla en una habitación en la cual una muchacha joven procura entender el funcionamiento de su cuerpo y su sexualidad. Este cuerpo enseñado de manera brutal desde los senos hasta el calzón del cual se deja entrever su sexo peludo, se deja aproximar por un hombre homosexual a quien se ofrece. En una escena de la película, la joven ofrece un vaso de su sangre menstrual a este muchacho que lo bebe. De manera metafórica, el vaso ofrecido se presenta como un rito mítico con esta sangre que encarna la sangre del «enemigo». Hay en esta representación un gesto que contribuye a cambiar los paradigmas y a provocar un miedo. La representación del

---

94 Antonio de Hoyos y Vinent, *el pecado y la noche*, Cátedra, 2000, p47.

95 Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur; essai sur l'abjection*, éditions du Seuil, 1980, p 86.

hombre es bastante sintomática, es un hombre incapaz de encontrar el goce sexual de esta mujer, no puede eyacular porque está frente a un cuerpo que lo repugna. Existe en la sangre menstrual una idea de peligro que Virginie Desportes sintetiza perfectamente en la descripción siguiente: «*Nadine s'accroupit en face d'elle, considère sentencieusement le mince filet de pisse rouge très épaisse qui lui sort par saccades plus ou moins généreuses. Dedans il y a des petits lambeaux plus sombres, comme la crème dans le lait qu'on retient à la cuillère. Manu joue avec ses mains entre ses jambes. Elle est barbouillée de sang jusqu'aux seins.*»<sup>96</sup>

#### Conclusión:

Pedro J de la Peña apunta en su obra consagrada a la estética feísta la idea siguiente «menos trabajada en su ingrata dimensión por los investigadores de la literatura, más obsesionados por el oropel que por la mueca oculta»<sup>97</sup>. Para el dandy, esta obsesión se carga de una meticulosa rareza y superioridad, su atuendo caprichoso contrasta con la realidad de una sociedad ahogada por la miseria, los problemas económicos y políticos. Existe sin embargo «una mueca oculta», una mueca que se resiste, que invade los espacios narrativos de los escritores y artistas. El tema de lo vulgar, lo grotesco, lo violento fue continuo a lo largo del periodo, tanto como la estética dandy, se inscribía en un gusto pronunciado por la confrontación social. La meta de los modernistas y decadentistas ya no era descriptiva y social, volvía al relato, a la imaginación y a lo fantástico para cumplir su objetivo como lo recuerda maravillosamente La Peña de «contarnos, a través de la mentira, la verdad»<sup>98</sup>.

Esta alternancia de imágenes fantásticas, sacadas de las profundidades del alma, con imágenes de miserabilismo, crueldad y fealdad se presentó como el gesto artístico más logrado de crítica social. Los decadentistas lograron inscribir el drama existencial en cada una de sus producciones y actitudes, subrayar esta idea permitió también enfatizar un gesto consciente de destrucción. La escena social protagonizaba entonces una serie de cuerpos, series de figuras extravagantes que encarnaban la superioridad intelectual, lo grotesco, lo trágico de la vida. Al igual que el escritor Ramón del Valle Inclán, la vida de Antonio de Hoyos y Vinent evolucionó en paralelo con su prosa, la estética se hizo siempre más intrigante y escandalosa. Estética llevada a su extremo con una radicalización del discurso. Los decadentistas crean *la vida inquieta* para retomar el título de una obra de Manuel Reina, descartan el miedo de una burguesía inerte. Para muchos esta vida nueva se asociaba a la mala frecuentación, la prostituta fue su mejor y más obvio ejemplo, la

---

96 Virginie Desportes, *Baise-moi* Grasset Fasquelles, p47.

97 Pedro J. De la Peña *El feísmo modernista* (antología), poesía Hiperión, 1989, p15.

98 *Ibid.* p12.

ambientación en los bajos fondos escenificaba una vida que quería perderse en los placeres de todo tipo. Manuel Reina resume esta idea con talento en el poema «última noche de Edgar Poe»:

«!Sí bebamos! La vida es horrible,  
y ahogar quiero en el fondo del vaso  
mis angustias y negros dolores.  
!Bebamos, bebamos!»

Es precisamente en la fealdad del paisaje, de sus habitantes, en sus lacras que los decadentistas supieron percibir bajo la espesa mancha, la inmensa farsa del mundo. En lo grotesco encontraron la manera de contar la tragedia, la tragedia de una sociedad que ya no reconocía sus actores poéticos.

A lo largo de este estudio hemos intentado subrayar el gesto del escritor finisecular, su imposición a los otros. Hemos intentado responder a esta cuestión: ¿Dónde se halla el nexo entre decadentismo y movimiento punk?. La respuesta nos la da Clemente de Pablos Miguel en su estudio sobre el movimiento punk : « Su arma fundamental va a ser la provocación. Desean cuestionar a quienes les rodean, hacerles pasar vergüenza y que se sienten culpable»<sup>99</sup>. El punk como el Decadentismo, son movimientos que cuestionan, se diferencian y se asocian en la creación de un movimiento violento y destructivo que propone conquistar al otro. Conquistar el terreno del otro, una noción que entendemos perfectamente cuando analizamos las producciones punk y decadentistas.

La estética punk y la estética decadentista, tienen en su formación y desarrollo una concordancia que hemos intentado resumir a partir de sus propuestas artísticas más relevantes. Podemos decir que los dos escritores proponen una redefinición de los conceptos, una nueva religión depurada de su sentido original. Es en la sustracción, en la deposición, en la subversión que los dos parecen encontrar su manera propia de formular antes de un mensaje, un gesto. Gesto llevado a sus límites del horror, de lo grotesco, de lo feo, un gesto de imposición que avergüenza a los otros, que conquista el espacio de la otredad. Existe un intento, en los dos casos, de salvar lo que había caído en el lado del Mal, retomararlo, darle una legitimidad para la creación artística de una obra seductora e infame.

Mediante un lenguaje explosivo, pícaro, violento y perturbador lograron desvelar la verdad oculta de un mundo que no llegaba a entender su propio mecanismo. La destrucción, la revelación de esta verdad se produce en un gesto que enseña más que actúa, enseña la sordidez del mundo sin nunca pretender resolver sus lacras. En el gesto imperceptible del artista se halla la grandeza, la belleza de un mundo alejado y tan próximo a la vez de la verdad. Decadentismo, movimiento punk

---

<sup>99</sup> Clemente de Pablos Miguel punk: clasificando conceptos. El origen del punk, EE.UU. En los primeros 70', 1970, p9.

dos expresiones de un sentimiento de delegitimación de la vida como índice de todo. El arte se asocia a la vida, la reemplaza para que solo quede de ella un movimiento deflagrante.

Una deflagración parecida a una explosión artística, un golpe repentino de luz, color, palabras, sensaciones impuras. Deflagración que lleva la marca del gesto humano, la artificialidad entre otros, no fueron sino expresiones que contribuyeron a reafirmar la presencia del arte sobre la vida lo que nos dice A. E Carter cuando apunta la idea siguiente: *Man's intervention, as always, produces something which is of necessity perverse and corrupt. Like all the rest of the cult of artificiality, this is orthodox Rousseauism turned inside out*<sup>100</sup>. Esta necesidad de perversión se encontraba en realidad en la propia formulación del gesto humano que deflagraba la naturaleza de cada cosa, que imprimía su presencia. Explosión, deflagración, imposición necesaria a la constitución de un mundo necesariamente nuevo.

«Making the bombs!

Making the bombs!

(...)

Making the world a nicer place for us to be

Making the world a saver place for you and me» Circle Jerks «making the bombs», 1985.

---

100 Citado por María del Carmen Alfonso García en *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*, departamento de filología española, Oviedo, 1998.

## Bibliografía

-André, J. & Juranville, A. (2002). *Fatalités du féminin*. Presses Universitaires de France. Paris cedex 14.

*Esta obra analiza la formación, evolución y características de la figura de la femme fatale. Maingueneau apunta la destrucción clásica de las relaciones entre hombres, mujeres y artistas. La femme fatale destruye el sistema masculino. Es precisamente porque no existe una confrontación entre los sexos que nace esta figura. La femme fatale no está en una posición que la enfrente al hombre, mientras este intenta ver esta relación como una oposición fijando los espacios de este sistema, la femme fatale es una «nomade» que se inscribe y se mueve siempre en espacios inalcanzables. El hombre mata a la mujer físicamente, se enfrenta a él directamente, la simbología criminal de la femme fatale la posiciona en una «ruine à distance» del hombre. No se trata de convertir un orden para alcanzar otro, sino jugar con este mismo para subvertirlo.*

-Alfonso García, María del C. (1998). *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo español*. Departamento de filología española. Oviedo.

*Como lo nota María del Carmen Alfonso García, con la publicación de su novela corta «La estocada de la tarde» Hoyos y Vinent pasó de la figura de «novelista de una aristocracia que no leía» a un escritor capaz de difundir sus obras como la vejez de Heliogábalo o el pecado y la noche en el mundo. Sus novelas adquieren a partir de 1910 y hasta 1925 un tono sumamente erótico que ya había experimentado antes pero en menor grado. Una literatura y una nueva óptica que obviamente despertaba los espíritus más conservadores que tacharon a las obras del marqués de «pornográficas» como Max Aub por ejemplo que dijo a propósito «Un grupo de médicos forma la vanguardia de un numeroso grupo de novelistas más o menos pornográficos que son pasto de muchos lectores y de la industria editorial y que poco tienen que hacer en la historia de la literatura». (Max Aub Manual de historia de la literatura española, Madrid, Akal, 1974, p.492). Alfonso García recorre en una obra detallada la vida del marqués dandy al mismo tiempo que analiza una obra indisociable de la vida de su autor.*

-Authier, C (2015) *Femmes d'exception, femmes d'influence, une histoire des courtisanes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin. France.

*A través de la vida de las grandes cortesanas del fin de siglo como Alphonsine Plessis, Cora Pearl, La Païva y muchas otras, Catherine Authier subraya el cuestionamiento que despertaron estas cortesanas en su tiempo. La prostituta es el personaje que borra las fronteras, las clases sociales. La prostituta cambia a veces su nombre para atribuirse un rango superior, cuestiona la sociedad rígida del fin de siglo, la horroriza. La prostituta encarna también a través de su comportamiento la transgresión, seduce a los hombres, su comportamiento es el reflejo de una extravagancia que tiende a chocar.*

-Bataille, G (1957) *La littérature et le mal*. Gallimard. Paris

*En esta obra, Georges Bataille intenta a través del retrato de diferentes escritores demostrar que la literatura es una expresión del Mal. La literatura es para él, el despertamiento de una angustia, angustia que favorece la atención y consciencia del lector. Subraya que existe en el mal literario una voluntad de traspasar lo prohibido sobretodo a través del sexo y de la muerte. Esta transgresión la pone de relieve a través sobre todo del poeta Baudelaire y del marqués de Sade.*



-Bornay, E (2021) *Las hijas de Lilith*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.). Madrid.

*En un estudio histórico-pictórico muy desarrollado, Erika Bornay apunta la omnipresencia del motivo de la femme fatale en los artes del fin de siglo. Recuerda que este auge del tema esta ligado al miedo creciente de la presencia de la mujer en el espacio público y al desarrollo de una dialéctica misógina acerca de la mujer libre. Pasando del prerrafaelismo al decadentismo hasta el art-nouveau estudia la evolución y representación de la femme fatale así que el componente monstruoso que se asocia a su figura.*

-Buchet Roger, N. (1963) *Fictions du scandale, corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, capítulo 1 «modernisme, modernité et scandale», Purdue university press, west lafayette, indiana.

*Nathalie Buchet Roger interroga la función romanescas del cuerpo femenino en los movimientos de fin de siglo. Demuestra la imposibilidad para el cuerpo femenino de establecerse en la acción heroica. Haciendo un breve recorrido de algunas obras literarias, recuerda que en la obra de Baudelaire como en todas las obras finiseculares el heroísmo solo puede hallarse en el cuerpo masculino y más que esto en el cuerpo poético. Un cuerpo poético que no puede feminizarse por otra parte.*

-De Kergariou, C. (2017). *No Future: Une histoire du punk*. Paris: Perrin.

-De La Peña, Pedro. J. (1989) *El feísmo modernista (antología)*. Hiperión.

*Esta obra que se presenta como una antología poética, recorre la temática del «feísmo» a través de la poesía de fin de siglo español. El feísmo modernista, indica la permanencia a lo largo del periodo finisecular de un gusto pronunciado por el horror, lo grotesco y lo feo. Una estética de la pobreza, de los bajos fondos, de la animalización y morbosidad que se alejaba por otra parte de la proposición literaria del realismo. Se trataba a través de una vuelta al relato y la imaginación destacar todo lo putrefacto que yacía bajo esta sociedad burguesa de la apariencia. La meta ya no se encontraba en el retrato realista de la pobreza sino en la expresión patológica de un mal, que permitía además la creación y reafirmación del arte. Un «esperpento» social que situaba el gesto creador en la deformación morbosa de una realidad encubierta por el horror.*

-De Pablos Miguel, C (1970) Punk: clasificando conceptos. El origen del punk, EE.UU. En los primeros 70'.

*Estudio sobre el movimiento punk que establece el desarrollo histórico del movimiento antes de apuntar sus rasgos esenciales. Movimientos fundamentalmente anclado en el espacio anglosajón, se desarrolla progresivamente como movimiento que afirma su objetivo «ruptura, revolución, autodestrucción». El punk es también un movimiento que sobrepasa la simple estética para establecer una verdadera filosofía, estética propia y reflexionada y una música nueva.*

-Escudero, X (2013) *La bohème littéraire espagnole: entre pose monstrueuse et esthétique de l'horreur* ( Biblioteca virtual Miguel de Cervantes), Alicante.

*Xavier Escudero, especialista de la literatura finisecular, pone de relieve la dialéctica de lo grotesco del Decadentismo. Una dialéctica de lo grotesco ligada también a una diléctica del horror; los cuerpos literarios tienden a reflejar una deformación o vencimiento que pone de relieve esta estética de la provocación. El feísmo entre otros recursos hace parte de esta meta literaria.*

-Escudero, X (2013) *La décadence à la fin du XIXème siècle espagnol: une esthétique de la provocation* (Biblioteca Miguel de Cervantes), Alicante.

*Buscando un más allá de la realidad el decadente no puede encontrarlo en la vida como está, no renuncia a la vida ni al amor ni a Cristo, renuncia a pensarlos como son. Por ello, la introducción de temas escandalosos hace parte integrante de su dialéctica. En las sonatas de Valle Inclán, no solo se hace el eco de las ilusiones perdidas del Marqués de Brandomín sino de la introducción de temas muy decadentes. Entre estos temas, encontramos los temas de la homosexualidad, del incesto y también el gusto por la descomposición mortuoria. Si nos referimos precisamente al tema del Satanismo, parece imposible no pensar en el romanticismo. El desarrollo del Satanismo en el romanticismo fue motivado en gran parte por el movimiento del «ocultismo» que se interesaba en lo irracional, lo paranormal y en toda una serie de ciencias ocultas como la magia por ejemplo. Para los bohemios decadentes la aproximación a Satán y a estas fuerzas paranormales tienen más como finalidad la provocación. Uno de los temas que no hemos abordado todavía es el de la mujer fatal de la cual se inspiran también los decadentes y que también recurre al tema de la provocación.*

-Kristeva, J (1980) *Pouvoirs de l'horreur; essai sur l'abjection*, éditions du seuil, Paris

*«Il y'a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écoeuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui»<sup>101</sup>.*

*Lo abyecto y como lo recuerda Kristeva es antes de todo un sistema de posición. Lo sucio o enfermo no constituye tanto la base primordial de lo abyecto aunque la perturbación de una posición dada en un sistema y un orden representa el factor esencial de lo abyecto. Lo ambiguo, lo mixto, lo intermedio como el criminal que no se arrepiente, la prostituta que se casa con un hombre que no es de su rango, la visión de un cuerpo «anormal», la presentación de la muerte de manera cruda, hacen parte de esta perturbación del equilibrio y de los límites. Pero el abyecto una vez más no reside en el crimen mismo sino más bien en la debilidad de lo que debe protegerme de ello, la representación de la mancha y la intrusión de esta en el mundo de lo vivo, de mi mundo, provoca lo abyecto. El individuo está repulsado por la muerte clínica del cuerpo, Kristeva toma el ejemplo de la visión de un cadáver en una sala mortuoria, la muerte se presenta de manera cruda y sobre todo como añade «vu sans Dieu et hors de la science»<sup>102</sup> o sea sin lo que habitualmente me ayudaba a alejar lo abyecto y sin lo que me amparaba de la muerte.*

---

101 Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur; essai sur l'abjection*, éditions du Seuil, 1980, p9.

102 Ibid.

-Lecoq, T (2021) *Les grandes oubliées, pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, capítulo 12 «Au XIXème siècle, la robe, la vierge et la poupée». L'Iconoclaste. Paris

*Estudio histórico consagrado a la reconstrucción de una historia conjugada en femenino y olvidada. Titiou Lecoq en el capítulo apunta el cambio que se produce en el siglo XIX sobre la moda. Moda que sigue la distinción siempre más marcada entre lo masculino y lo femenino.*

-Lopez Bago, E (1884) *La prostituta*, Renacimiento, Madrid.

- Mira Nouselles, A (1994) *¿Alguien se atreve a decir su nombre?, enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Universitat de València, departamento de filología inglesa y alemana.

*La homosexualidad ha sido un tema muy desarrollado en el fin de siglo decadente. Esta homosexualidad latente recurría en muchas ocasiones a una serie de temas y porposiciones que permitían su desarrollo implícito como a través del tema del andrógino. Todas estas excusas temáticas no eran sino el reflejo de una tragedia que subyacía en muchas de las obras finiseculares.*

-Monneyron, F (1996) *L'androgynisme décadent, mythe, figures, fantômes*, ELLUG, université de Grenoble.

*Estudiando la figura del andrógino y de la «gynandre», Monneyron establece los rasgos fundamentales de estas dos figuras del fin de siglo. Apunta la filosofía decadentista que se establece detrás de este resurgir y define su relación con la homosexualidad. En la obra de Wilde por ejemplo, la figura del andrógino recurre a la presentación de un muchacho afeminado que sucumbe a su propia belleza.*

-Pastor Paris, Juan F. (2019) *Femme fatale Imágenes de la bella diabólica*. Archivos Vola. Madrid.

-Pierrot, J (1977) *L'imaginaire décadent (1880-1900)* Presses universitaires de France, Rouen.

*Pierrot, retoma en este estudio todas las vertientes del Decadentismo pasando de un estudio general a una serie de temas relacionados con la sexualidad, el inconsciente y este sentimiento que habita todos los decadentes «l'ennui». Retraza la evolución y desarrollo de este movimiento a través de figuras importantes como Baudelaire y Ocsar Wilde.*

-Sáez Martínez. B (2004) *Las sombras del Decadentismo, una aproximación al Decadentismo en España*. Institució alfons el magnanim, Valencia.

*En España el concepto de «Decadentismo» fue más tardío debido a la relación directa que se ha hecho entre los términos de «decadente» y «modernista». Una nueva manera de crear, llevada por un deseo de reivindicación y que se oponía a la tradición literaria, Manuel Machado hablaba por ejemplo de «guerra literaria». Se produjo una mezcla de términos apuntada por diversos escritores modernistas que pusieron de relieve también la dificultad para caracterizar este*

*movimiento ecléctico. Como lo recuerda Jorge Olivares<sup>103</sup> se operó una confusión de términos debido a una utilización diferenciada de cada uno, expresando en un primer tiempo, el rechazo hacia esta renovación literaria a través del término de «decadentismo» o «delicuescente». 1893 marca la aparición del término de «modernismo» y con él la confusión siempre más grande entre «modernismo» y «decadentismo» utilizados como sinónimos. Sin embargo, la palabra sirvió también para muchos escritores a diferenciar esta propuesta literaria del «decadentismo» que concebían como un término reductor y contrario a la idea de novedad. En el mundo hispanoamericano en particular, hablar de decadentismo significaba hablar de un movimiento a contrario de los ideales nacionales, representando una mera aportación europea. Para los partidarios del movimiento era al contrario una manera de actuar e inscribirse en un movimiento europeo. Cuando ya se habían apagadas las llamas del decadentismo, muchos escritores pusieron de relieve el carácter novedoso de las obras decadentistas, revitalizando también el personaje decadente y sacándole de su representación únicamente soñadora y aniquilada.*

-Salvatore Schiffer. D. (2008) *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*. Presses Universitaires de France.

*En esta obra, Schiffer pretende recordar los principios esenciales de la estética dandy, una estética que se puede aparentar por su complejidad moral y artística a una filosofía de vida. La estética no es solo para el dandy una manera de parecer sino todo un proceso (el antes de la aparición) y una manera de destabilizar (el después de la aparición). De esta manera el cuerpo se convierte en el reflejo del alma, el cuerpo ya no es el receptáculo del alma sino su más viva expresión. Recuerda que este auge del dandysmo nace también en un periodo marcado por «la muerte de Dios» y el desarrollo de las filosofías nihilistas que cuestionan la sociedad entera.*

*Michela Marzano lo comentará en filosofía del cuerpo en los siguientes términos: «À la différence de la tradition qui le précède, Nietzsche cherche à imposer à la philosophie un nouveau point de départ, sans adhérer aux thèses matérialistes non plus: au lieu de partir de l'âme et de la conscience, la philosophie devra dorénavant "partir du corps vivant". [...] De ce point de vue, Nietzsche vide les concepts traditionnels d'âme et d'esprit de leur signification traditionnelle: il n'y a plus à établir de hiérarchie entre âme et corps, puisque la dualité de l'âme et du corps n'a elle-même aucun sens ni aucune valeur»*

- Sawa. A (1910) *Iluminaciones en la sombra*. Clásicos. Madrid.

*El artista decadente desarrolla antes de todo una actitud, una «pose» que en España el escritor Alejandra Sawa fue uno de los primeros en promover. Además de una obra muy influenciada por sus viajes en el París simbolista, adopta una actitud nueva que tiende, en efecto, a una conversión estética al límite del espiritualismo. Se crea la «imagen», el mito Sawa, escritor emblemático que como muchos escritores del momento hizo de su vida una obra de arte. No es de extrañarse que Valle Inclán se aprovechará de esta figura decadente para crear el personaje de Max Estrella en *Luces de Bohemia* por ejemplo. En su literatura encontramos uno de los temas expuesto antes, el escritor, el poeta, el artista decadente siempre busca razones para existir frente a una sociedad que ya no le da importancia. En la obra de Sawa se concentra en unas líneas de una gran calidad la pérdida del cuerpo, la pasividad del cuerpo hundido en un estado de «spleen» para retomar la palabra de los simbolistas en eternal búsqueda de legitimación. «¿Dónde está mi oriente?» dice en las primeras líneas de *Iluminaciones en la sombra*. Escritor perdido, admite su*

---

103 Jorge Olivares escribió un artículo «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica», capítulo de su ensayo *La novela decadente en Venezuela*. Citado por Begoña Sáez Martínez.

derrota pero, y es lo más importante nos la enseña, nos enseña de manera casi provocante la pasividad del cuerpo, el cuerpo del hombre derrotado e incapaz de sobrepasar este estado moral. El cuerpo adquiere una doble función que es como lo hemos subrayado la de provocar el «mito» y la de provocar el horror, repulsar dice por ejemplo que quiere «adquirir a ciertas horas de la vida la horrorosa serenidad del cadáver»<sup>104</sup>. Los decadentistas crean la abyección que es por definición una mirada impuesta sobre lo que no se quiere ver.

-Villena, Luis A (1983) *Corsarios de guante amarillo*. Tusquets Editores, S.A, Iradier, 24. Barcelona.

Antonio Luis de Villena busca en esta obra resumir las propuestas literarias de la estética dandy. Consagra un capítulo a la figura del marqués Antonio de Hoyos y Vinent, subrayando la estética que empleó tanto en su vida como en su obra. La idea más destacable es la idea de «máscara» que emplea a la hora de retratar la vida del marqués. Una noción que se entiende perfectamente si analizamos esta vida inasequible, llena de fantasía y de búsqueda permanente hacia la distinción y la elegancia. La máscara viene también a ilustrar esta perfección decadentista de la indefinición. La posibilidad de cambiar su apariencia es la posibilidad para los decadentistas de alcanzar el punto culminante de la transgresión. Analiza también la relación sine qua non que se establece entre la vida y la obra del dandy, esta estética global que conforma el gesto de la destrucción. En cuanto al título «guante amarillo», recuerda el verso del poema de Guillermo Carnero «el capricho de Aranjuez»: Raso amarillo a cambio de mi vida. Reafirmación una vez más de lo bello y del arte sobre lo miserable de la vida.

-Ziga. I (2009) *Devenir perra*. Editorial Melusina, s.l. España

Relato escrito en primera persona, se presenta como un manifiesto feminista a favor de las «perras» este grupo plural de mujeres, fantasmas de los hombres, creadoras de miedos siempre más grandes. Hace en esta obra una referencia al estreno de la película de Virginie Despentes.

#### Corpus literario:

-Despentes, V. (1999) *Baise-moi*. Grasset Fasquelles, Paris.

Hoyos y Vinent. A. (1916) *El crimen del Fauno*, emiliano escolar editor, Madrid.

-Hoyos y Vinent. A. (1915) *La procesión del santo entierro*, en la recopilación de textos *sangre sobre el barro: paisajes patológicos* de Gregorio Maraón. Ministerio de cultura, dirección general del libro y bibliotecas. Madrid.

-Hoyos y Vinent. A. (1913) *El pecado y la noche* «la noche de Walpurgis» y «el hermafrodita». Cátedra. Madrid.

-Hoyos y Vinent. A (1907) *A flor de piel*, Biblioteca Miguel de Cervantes . Madrid.

---

104 Alejandro Sawa *Iluminaciones en la Sombra*, Clásicos, 1910.

## Webografía

-Arcan, N. (2001) «Nelly Arcan dans «tout le monde en parle» chez Thierry Ardisson, archive INA. <https://youtu.be/pn5tS7JfUVY>. (consultado el 12 de diciembre de 2021).

-Aznar Soler, M. (1992) La musa canalla»: de putas y poetas hacia 1900. Dialnet. N°9, 65-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3510468>.

*Aznar Soler analiza en este artículo, la relación que se estableció en el fin de siglo entre el «poeta-héroe», soldado heroico que se enfrenta a una sociedad dominada por el dinero y la prostituta. El poeta es según él, el héroe de una lucha que quiere reafirmar el arte como principio primordial. A través de la historia literaria poética que se estableció entre la figura del poeta y de la figura de la prostituta subraya esta reafirmación. Personaje literario del fin de siglo, la prostituta estaba ya presente en el romanticismo como en las obras de Espronceda por ejemplo. Sin embargo la bohemia literaria del fin de siglo hace de la prostituta el símbolo mismo del horror que quieren reflejar en sus obras para «épater le bourgeois» y chocar. Recuerda por otra parte que la prostituta «hermana» del poeta en la poesía de Manuel Machado, nunca llegará a ser un personaje heroico como el poeta. La prostituta es un mero símbolo que personifica el mal de la misma manera que el tema de la noche, el prostíbulo y Satán*

-Blondeau, R. «Bye bye blondie comédie sentimentale et optimiste», les Inrockuptibles, publicado el 21 de marzo del 2012 a las 17h53. (consultado el 24 de enero de 2022).

-Breillat, C. (2004) *Anatomie de l'enfer*. CB films, 77 minutos. Adaptación de la novela de Catherine Breillat *Pornocratie*.

-Despentes, V. Thrinh Thi, C (2000) *Baise-moi*. Canal+, Pan-Européen, Take one, Toute première fois. 1h17 minutos. Adaptación de la novela de Virginie Despentes *Baise-moi*.

-Despentes, V. (1998) «j'ai des comptes à régler avec les désirs des hommes», archive INA. <https://youtu.be/cuDD3nejTNS>. (consultado el 7 de febrero de 2022).

-Duras, M. (1971) «Entretien avec Francis Bacon», la quinzaine littéraire [https://etyen.be/sites/default/files/professeur/m.duras\\_entretienavecfrancisbacon.pdf](https://etyen.be/sites/default/files/professeur/m.duras_entretienavecfrancisbacon.pdf).

-Gomez Trueba, T. (2002) Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: santa, bruja o infeliz ser abandonado. Dialnet, CiberLetras. revista de crítica literaria y de cultura N°6, Valladolid.

*En un estudio acerca de la figura de la mujer frágil, contra-modelo de la femme fatale Teresa Gómez Trueba apunta la idea siguiente «destaca la presencia de una mujer cuyos rasgos son fácilmente reconocibles: delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de realidad, aspecto enfermizo y, por supuesto, sumida en una profunda y misteriosa tristeza»<sup>105</sup>. Más que la creación de un cuerpo femenino, se crea un cuerpo infantilizado, la joven muchacha se vuelve un tópico de la literatura por representar la virginidad, la pureza, la inocencia y la fragilidad. Se crea una nueva concepción del cuerpo femenino y se proclama como virtud*

---

105 Teresa Gómez Trueba «Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: santa, bruja o infeliz ser abandonado», dialnet, CiberLetras. revista de crítica literaria y de cultura Núm. 6 Pág. 7-0.

*absoluta esta inocencia que siempre vence sobre las perversidades del mundo que las rodean, un motivo utilizado por Valle Inclán en las Sonatas pero también en el ámbito francés por Proust*

-Gougelmann, S. (2018) En littérature, ils ont le sexe changeant.» Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre. *Romantisme*, 179, 70-84.  
<https://doi-org.ezproxy.normandie-univ.fr/10.3917/rom.179.0070>.

*Uno de los grandes escritores que se refirió al tema del andrógino fue Joséphin Péladan de la Rose Croix que se inscribía en la continuación de escritores como Théophile Gautier y su Mademoiselle de Maupin que trata del amor lésbico. Vemos en este resurgir de la figura del andrógino una vuelta a la antigüedad, sabemos por ejemplo que Platón en el banquete fue el primer en tratar de la cuestión del andrógino. Pero esta vuelta a la antigüedad se debe interpretar también como un gusto por lo «extraño», lo reprobable como ya lo hemos apuntado. Esta «extrañeza» fue también permitida en el siglo XIX, siglo que puso fin a la idea del «cuerpo único». El siglo XIX marcó las diferencias biológicas entre hombres y mujeres y generó una separación siempre más importante, siglo que vio también formarse y establecerse la norma sexual que conocemos hoy como homosexualidad y heterosexualidad. De esta manera, parece obvio que en un siglo regido por la «normalidad» se inserte personajes ambiguos que provocan el sentimiento de extrañeza.*

-Hollister, L. (2019) Virginie Despentes et le domaine du genre <http://journals.openedition.org/elfe/888>. (consultado el 2 de mayo de 2022).

-Kervran, P. Boutillier, J. (2021) LSD, la série documentaire, «je suis le genre de femme qui boit» France culture, épisode 1 <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/je-suis-le-genre-de-femme-qui-boit>. (Consultado el 4 de marzo de 2022).

-Le Breton, D. (2017) Le corps et les enjeux de l'apparence. Corps percés, corps tatoués. Conferencia Bnf. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1321555f/f1#>. (consultado el 25 de febrero de 2022).

-Maira, D; (2015) corps armés chez Virginie Despentes, Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios, dialnet, N°2, 147-160, <http://hdl.handle.net/10433/1833>.

*En este estudio, Mira analiza la función de las armas en la obra de Virginie Despentes. Hablando de «sexplosion» describe esta inversión que se opera en la utilización de la violencia.*

-Mejía Estévez, D. (2020) *El héroe artista en la novela corta de fin de siglo*. Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve, N°13, 120-127, <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.436>.

-Meloni, C. Entrevista a Virginie Despentes, alexlootz revista literaria, [https://www.melusina.com/rcs\\_gene/54-062.pdf](https://www.melusina.com/rcs_gene/54-062.pdf). (consultado el 24 de enero del 2022).

-Leblanc, V. (2019). C'est d'ici que j'écris, Virginie Despentes, puissance de la profération. *La Cause du Désir*, N°103, 172-177. <https://doi-org.ezproxy.normandie-univ.fr/10.3917/lcdd.103.0172>.







