

ROBERTO MANSBERGER AMORÓS

Madrid

Decadentismo y antidecadentismo en la literatura europea del Fin de Siglo (XIX). El caso español

Palabras clave: decadentismo — pensamiento europeo — esteticismo
— el arte por el arte.

La idea de *decadencia* en el contexto literario y social europeo ya era importante a partir de 1850 tras los sucesivos fracasos del ideal romántico consistente en proponer al artista como guía de la vanguardia social. Se trataba, una vez más, de una reacción antiburguesa. Considerado como un movimiento de rechazo del positivismo de la segunda mitad del siglo XIX y generador de la palabra “decadentismo”, sirvió frecuentemente para definir corrientes tan diversas como el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el espiritualismo, La Joven Polonia (“Młoda Polska”), y otras tendencias estéticas finiseculares.

En efecto, el término *decadentismo*, se generalizó en Europa en los dos últimos decenios del siglo XIX y llegó a su apogeo en Francia hacia 1880 cuando fue adoptado como nombre por un grupo de jóvenes poetas: los ‘Décadents’. Hacia los últimos años del siglo XIX, el concepto se generalizó hasta convertirse en una teoría¹. Con él se quiso indicar muchas cosas, las

¹ Véanse: *Les fins de siècle dans les littératures européennes. Décadence — Continuité — Renouveau*. Actes du Colloque international organisé par l’Institut de Philologie romane de l’Université de Varsovie, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1994; R. Mansberger Amorós, “De la Oda a la juventud a La noche de noviembre. La joven Polonia”, *Quimera*, núm. 221, octubre 2002, pp. 13–17); D.S. Whitaker, “El decadentismo como movimiento: Una breve explicación”, en: *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 34–36. El epíteto de *decadente* había nacido en 1883 con un sentido irónico aplicado por el novelista y crítico Félicien Champsaur a un nuevo grupo poético fundado por dos representantes del parnasianismo regenerado, Henri Beauclair y Gabriel Vicaire. Adoptado como timbre de honor por éstos, el editor León Vanier no tardó en publicar *Les Délivrescences d’Adoré Floupette* (1885), estrafalario manifiesto de la nueva escuela, que a partir de abril de 1886 contaría con su propia revista, *Le Décadent*, bajo la dirección de Anatole Baju (H. d’Almméras, *Avant la gloire*, Paris, Société Française d’Imprimerie, 1902, p. 81). Lily Litvak, en “La idea de la decadencia en la crítica

cuales, reducidas a un denominador común, significaban “el culto del yo”. Tomada esta expresión en la acepción de Barrès² de individualismo exagerado y neurótico contrapuesto a la tendencia político-social del *Germinal*, de Zola, o de *Los tejedores*, de Hauptman, el decadentismo se situó más allá del bien y del mal. Moralmente se confundió a menudo con el “satanismo” dandy de ciertos bohemios y estetas, y, artísticamente, con cierta forma de diletantismo morboso³. De lo que se derivó que (como el trascendentalismo no de Kant sino de Schelling) su estética se convirtiese en ética y viceversa. Trascendentalismo y decadentismo fueron así las dos salidas al conflicto que durante un siglo había venido enfrentando al arte con la moral en el seno de la sociedad burguesa. Finalmente, la salida decadentista acabaría confundándose y diluyéndose, en el cambio de siglo, con las tendencias modernistas de la época mediando la incorporación de las corrientes prerrafaelista inglesa, simbolista francesa y un difuso wagnerismo.

El decadentismo fue objeto de un ataque generalizado desde posiciones positivistas burguesas y sus adeptos vistos como degenerados y neurópatas por una crítica pseudocientífica. Desde una ideología opuesta, la reacción conservadora encargada de la causa espiritualista se le mostró igualmente hostil. Una cosa es cierta: aquellos años finiseculares serían los de la lucha contra el naturalismo y los de su derrota, y los de la disgregación, partiendo de Francia, de la relativa homogeneidad estético-cultural de los años que habían precedido. Un crítico francés de entonces, Florian-Parmentier⁴, señalaba los alrededores de 1890 como la fecha en que se produjo el cambio, propiciado por la obra de los simbolistas mayores, entre las exterioridades materialistas (según su expresión) del Parnaso y la escuela naturalista y el espiritualismo exasperado que tendía nada menos que a integrar lo absoluto dentro de la vida interior.

También Teodor de Wyzewa, el renombrado crítico franco-polaco, levantó acta de la gran crisis por que atravesaba la literatura europea de aquellos años sin que faltase, como punto de referencia en su análisis, la inevitable cuestión de “el arte por el arte”⁵:

antimodernista en España (1888–1910)” (*Hispanic Review*, 1977, vol. 45, núm. 4, pp. 396–412) señala la virulencia como una de las características más notables de esta crítica y hace un previo repaso histórico al tema de extraordinario interés. Para una visión de conjunto y comparatista de las diversas corrientes, tendencias y escuelas finiseculares es útil la consulta de H. Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada (desde los orígenes hasta 1980)*. Traducción, revisión y ampliación de la edición española: R. Mansberger Amorós, Madrid, Akal, 2006.

² Emilia Pardo Bazán nos ha dejado un breve pero penetrante comentario sobre Barrès a propósito de *el culto del yo* en *El jardín de Berenice* en “Ojeada retrospectiva a varias obras de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrès” (*Nuevo Teatro crítico* (1892), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. III, 1973, pp. 1069–1072).

³ La misma Pardo Bazán en el citado estudio se refiere a la “enfermiza sensibilidad moderna”.

⁴ Florian-Parmentier, *Histoire Contemporaine des Lettres Françaises de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, s. f., (¿1914?).

⁵ T. de Wyzewa, “La situation littéraire à l'étranger en 1896”, en: *Ecrivains étrangers, deuxième série*, Paris, Perrin, 1897, pp. 347–362. La figura del escritor y crítico Teodor de Wyzewa o Wyzewski

Dans le roman surtout —escribe— c'est un gâchis inexprimable. D'une année à l'autre, on nous apprend que le célèbre M. Z..., est passé du symbolisme au néo-christianisme, tandis que le fameux M. X..., qui écrivait des romans à thèse, s'est voué maintenant à la doctrine de l'art pour l'art. Ainsi oscillent, courant sans cesse d'une formule à l'autre, les auteurs connus, ceux dont la situation est déjà établie: et derrière eux ce sont les jeunes, les nouveaux venus, que l'exemple de leurs aînés contribuent encore à deconcerter.⁶

Y Wyzewa termina exclamando: “trop de nerfs, il y a trop de nerfs dans la littérature d'à présent!”. Por cierto que él mismo había contribuido no poco, desde su privilegiada y prestigiosa posición de crítico cosmopolita y sus aproximaciones prerrafaelistas⁷, a fomentar aquella efervescencia literaria, aquel desbordamiento esteticista que, referido a la novela, calificaba de “gâchis”. Esa “crítica cosmopolita”, signo de aquellos tiempos, tan alejada de la crítica burguesa, aunque hija suya, impregnaba toda la esfera de lo literario. Así, en 1895, cuando Gómez Carrillo reúne bajo el título de *Literatura Extranjera* sus estudios críticos, los califica con el subtítulo de “cosmopolitas”, aspecto en el que insiste en su dedicatoria a Leopoldo Alas.

El escritor guatemalteco es uno más entre los que aportan interesantes reflexiones sobre el momento que viven las letras europeas y su comparación entre lo pasado y lo presente tiene el mérito de poner de relieve los aspectos más sobresalientes de la oposición y relación de causa a efecto entre parnasianos y simbolistas. Dos estudios suyos retienen nuestra atención: los dedicados a Albert Glatigny y a José María de Heredia. Se trata de poetas parnasianos situados en épocas sucesivas, y cuyas figuras revelan sendos contextos culturales suplementarios y opuestos.

Del primero⁸ extrae interesantes conclusiones sobre la teoría de “el arte por el arte” según la entendían los parnasianos, de quienes hace una dura crítica, y dice de él con una frase paradigmática del momento que “Más que un guerrero de la lucha por la existencia en busca de minas de gloria, parecía un peregrino del Arte que se encaminaba a la Ciudad Santa con paso desinte-

(1862–1917) es de las más sugestivas en el cambio de siglo. Hijo de un médico polaco establecido en Francia, su cosmopolitismo cultural, favorecido por el conocimiento de varias lenguas, lo convirtió en un auténtico transmisor de estéticas; como tal, colaboró con *La España Moderna* en los números de septiembre y octubre de 1895 con sendas crónicas literarias. En 1884 fundó *La Revue wagnérienne* con E. Dujardin, contribuyendo a la difusión del culto a Wagner en toda Europa (el cual obtuvo no pocos adeptos en Cataluña, como es sabido), a quien le dedicará sucesivos estudios que culminaron con una biografía crítica del músico de Bayreuth en 1898. Ese mismo año tradujo al francés el célebre opúsculo de Tolstoi *¿Qué es el arte?* (1897/98). Wyzewa se ocupó repetidamente de ambos genios antitéticos y, en muchos aspectos complementarios, que marcaron el fin de siglo.

⁶ *Ibidem*, p. 350.

⁷ *Nos maîtres. Études et portraits littéraires* (Paris, Perrin, 1895), en donde Wyzewa recoge gran parte de sus escritos cosmopolitas y de crítica francesa (Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Laforgue, Renan, Taine, etc.).

⁸ Albert Glatigny, nacido en 1839 es un caso, como Pierre Dupont, de poeta proletario y bohemio. Perteneció, aunque no plenamente, al *Parnaso contemporáneo*. Sus *Poésias Completas* fueron publicadas por A. Lemerre, el inteligente editor de los parnasianos. Los poetas jóvenes, según testimonio de Gómez Carrillo, le dieron el título de Gran Artista.

resado”⁹. Gómez Carrillo critica la divisa de que “el arte debe ser impasible”, atribuida a Leconte de Lisle, que, según él, llevaba a la confusión del Arte con la Forma.

Porque, en realidad, ¿qué es el Arte? –añade– . Todo lo que conmueve, todo lo que gusta, todo lo que es bello, en fin. ¿Y el Arte por el Arte? Todo lo que siendo bello, se contenta con su propia naturaleza y desdeña la utilidad que la ciencia le brinda. – Pero este Arte está compuesto, lo mismo que los demás organismos vivientes, de cuerpo y de alma. Si le quitan el cuerpo, se convierte en idea invisible; si le quitan el alma, llega a ser materia sin expresión. La teoría del Arte por el Arte, bien comprendida, es muy amplia, y dentro de ella deben caer todos los grandes poemas que no dan reglas fijas para ejercer ningún oficio. Pero comprendida como los parnasianos la comprendieron, pierde gran parte de su intensidad y sólo merece llamarse: la Forma por la Forma; es decir: el Vacío elegante.¹⁰

No por eso deja de reconocer que “el árbol parnasiano fue excelente”, si bien “más que un árbol, fue un arbusto, o, mejor aún, una planta de adorno cuyas flores han de ser siempre muy apreciadas por los jardineros de antologías. Algunas de ellas carecen de perfume, más casi todas tienen color y líneas”¹¹. Y cita como ejemplo un soneto de Heredia y sendos poemitas de Catulle Mendès y León Valade, calificándolos de flores que hacen fácilmente olvidar la mezquindad de la planta doctrinaria que las produjo.

Esta postura negativa se profundiza en el estudio sobre Heredia¹², fechado en 1893, con motivo de la publicación aquel mismo año de *Les Trophées*. Gómez Carrillo considera los sonetos que los componen “medallas lucientes y sonoras [...] grabadas por un buril impecable”¹³ y a su autor el “príncipe de los sonetistas franceses” y “el mejor representante de la poesía parnasiana”¹⁴, pero en el momento en que escribe constata que casi todos los que se adscribieron a esta escuela (François Coppée, Sully Prud’homme, León Dierx, Catulle Mendès, Armand Silvestre...) habían cambiado. Incluso Xavier de Ricard, el autor de la fórmula “el arte debe ser de hielo”¹⁵ había acabado por traducir en francés los “lamentos” de Bartrina¹⁶. “Casi todos los que en otro tiempo fueron de mármol puro —precisa—, saben ahora mezclar el mármol con la carne. Sólo Heredia sigue siendo el mismo”¹⁷. La sensibilidad

⁹ E. Gómez Carrillo, *Literatura Extranjera. Estudios cosmopolitas*, Paris, Garnier Hermanos, 1895, p. 123.

¹⁰ *Ibidem*, p. 128.

¹¹ *Ibidem*, p. 129.

¹² “Los Trofeos”, *ibidem*, p. 301–308.

¹³ *Ibidem*, p. 302.

¹⁴ *Ibidem*, p. 304.

¹⁵ Louis-Xavier de Ricard (1843–1911). Poeta de espíritu inquieto y complejo, participó, a un tiempo en ocupaciones políticas y revolucionarias, que le llevaron a tres meses de cárcel por la vehemencia de sus escritos, y en preocupaciones estéticas muy próximas a la tendencia “el arte por el arte”. Su revista *L’Art*, publicada con Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Coppée y Verlaine, fue el punto de partida del *Parnasse contemporain*.

¹⁶ Alusión a los poemas de corte compoamoriano contenidos en *Algo* (1874), muy en la línea de *Ayes del alma*, *Dudas y tristezas*, etc.

¹⁷ E. Gómez Carrillo, *op. cit.*, p. 305.

había cambiado en pocos años y el joven periodista y crítico guatemalteco y cosmopolita defiende desde posturas decadentistas y simbolistas la nueva literatura:

Pero ese merito relativo [el del parnasianismo de Heredia], que en 1886 habría bastado para hacer la fama de un artista, más bien es hoy un defecto. La poesía parnasiana, marmórea, impassible, no dice ya gran cosa a nuestras inteligencias enfermas, y los escritores que cincelan con frialdad los versos como si fuesen ánforas, nos son indiferentes [...] Ahora casi todos tenemos algo de Des Esseintes. Nos gustan las coloraciones raras; nos seducen las orquídeas que parecen flores artificiales, y nos encantan los perfumes enervantes. A los poetas malsanos que, como Mario Víctor¹⁸ y Paulino de Pella¹⁹ representan el último grado de la decadencia latina, los leemos con entusiasmo en traducciones que no han sido hechas por un profesor de retórica... Y siendo místicos y perversos al mismo tiempo, querríamos dormir con la Venus Sabia en la celda de un agustino...

Además tenemos necesidad de sensaciones ideológicas; pero como no estamos seguros ni de nuestro cerebro ni de nuestra alma, es preciso que esas sensaciones sean muy sutiles y muy fuertes para que nos hagan meditar estremeciéndonos.

María Baschkirtseff [*sic*]²⁰ contando ingenuamente la historia de su vida, nos conmueve mejor que Leconte de Lisle describiendo las luchas formidables de las razas antiguas, y Stéphane Mallarmé, evocando las sombras voluptuosas de las ninfas griegas, nos apasiona más que Víctor Hugo cantando el himno monótono de la libertad.²¹

“Inteligencias enfermas”. El modelo es Verlaine. Y la razón de ello la ve Gómez Carrillo en un valor supremo de la época: encarna el “alma moderna”. Porque:

Él nos ha enseñado a ser raros sin dejar de ser sencillos, probándonos con el ejemplo que, gracias a *la complicación del espíritu finisecular*, basta seguir el impulso de nuestros temperamentos para crear efectos misteriosos e inquietantes. Sus obras han sido, para la joven generación, un evangelio poético: en ellas encontraron los sedientos de novedad ritmos desconocidos y sensibilidades ignoradas, ellas fueron un manantial inagotable para *la gran caravana de la decadencia* [cursivas más].²²

Diez años antes, Doña Emilia Pardo Bazán decía palabras próximas a las del jovencísimo crítico a propósito de los Goncourt en *La cuestión palpitante*. Quizás el tono no alcance los mismos estereotipos estilísticos de Gómez Carrillo, pero encontramos la misma devoción por lo *moderno*, por lo *decadente*:

Todo está en lo moderno —frase que los Goncourt ponen en boca de uno de sus personajes y que la autora gallega copia—. La sensación e intuición de lo contemporáneo, del espectácu-

¹⁸ Claudio Mario Víctor, retor de Marsella (siglos IV y V) autor de un poema en hexámetros en cuatro libros titulado *Aletheia* (“La verdad”).

¹⁹ Paulino de Pella, h. siglo V, autor del *Eucharisticon*, pequeño poema latino religioso-cosmopolita compuesto con técnica enumerativa y utilización de sentencias numéricas.

²⁰ María Bashkirtsev (1860–1884), autora de un *Diario de mi vida*, publicado en 1885, donde, con una mezcla de espíritu ruso y cosmopolita, recoge intensamente sus impresiones de artista, viajera y amiga de grandes hombres de la época. En 1881 viajó por España dejando en su libro interesantes estampas de Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada. (Hay edición española por Espasa-Calpe.)

²¹ E. Gómez Carrillo, *op. cit.*, pp. 306–307.

²² *Ibidem*, p. 307.

lo con que tropezamos a la vuelta de la esquina, del momento presente, donde laten nuestras pasiones y como una parte de nosotros mismos, es todo para el artista.²³

Lo que hace reflexionar a Doña Emilia en ese modo tan próximo al del guatemalteco y de cuya confrontación cabe extraer fecundas conclusiones:

Su ideal [el de los hermanos Goncourt] fue el de la generación presente, que no se limita a admirar una sola forma del arte, sino que las comprende y disfruta todas con refinado eclecticismo, prefiriendo quizá las extrañas a las hermosas, como les sucedía a los Goncourt. Un párrafo de Teófilo Gautier sobre el poeta Carlos Baudelaire define muy bien este modo de sentir el arte, y es aplicable a los Goncourt: “Gustábale... lo que impropriamente se llama estilo decadente, y no es sino el arte llegado a esa madurez extremada que produce el oblicuo sol de las civilizaciones vetustas: estilo ingenioso, complicado, hábil, lleno de matices y tentativas, que ensancha los límites del idioma, pone a contribución todo vocabulario técnico, pide colores a toda paleta, notas a todo teclado, y se esfuerza en traducir los pensamientos más inefables, las formas y contornos más vagos y fugitivos... Tal es el idioma fatal y necesario de los pueblos en que la vida ficticia sustituye a la natural, desarrollando en el hombre necesidades desconocidas.”²⁴

Que doña Emilia se sintió atraída por “lo decadente” hasta culminar en 1905 con su novela *La Quimera*, es algo que se puede comprobar a lo largo de toda su obra. Así, cuando en 1901 escribe para *La lectura* su extensa reseña sobre la vida y la obra de Sienkiewicz, “el autor de moda” —como lo define—, se expresa en los términos siguientes: “Adviértase que no es el cristianismo lo que atrae en *Quo vadis?*, sino el *neronianismo*: la crueldad unida al *decadentismo artístico* y al *refinamiento voluptuoso* [últimas cursivas, mías]” y considera a Petronio (que Tácito en *Annales*, XVI, 18, califica de vicioso refinado) como el «verdadero protagonista» de la narración²⁵. La “Noticia” de Gautier a que alude Pardo Bazán es lo suficientemente lejana como para confirmarnos que la cuestión de la *decadencia* venía fraguándose desde años atrás. El texto suprimido por la traductora y que consignamos en nota habla ya claramente de esa visión fisiológica (por otra parte tan del gusto de los parnasianos, que buscaban aunar ciencia y arte) que propiciaba la convergencia de “el arte

²³ E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (Edición, prólogo y notas de Carmen Bravo-Villasante), Salamanca–Madrid–Barcelona, Anaya, 1966, p. 108.

²⁴ *Ibidem*, p. 109. Pardo Bazán traduce de la conocida y bellísima *Notice* de Gautier a la edición póstuma de *Les Fleurs du mal*, lo que permite ver el grado de compenetración de la autora gallega con lo francés. No obstante, quizás en aras de la brevedad o, posiblemente, a causa de la crudeza del texto, suprime una parte, que representa por los puntos suspensivos, y que reproducimos aquí porque constituye una extraordinaria y exacta definición del *estilo decadente*: “[style] écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du bas-empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence”. [Palabras que no dejan de recordar las posteriores de Gómez Carrillo en su referencia al estilo decadente.]

²⁵ E. Pardo Bazán, “Literatura extranjera. El autor de moda: Enrique Sienkiewicz” (*La lectura*, 1901, febrero, pp. 39 y 40.)

por el arte” con el positivismo. De 1883, recordemos, son *Las Neurosis*, de Rollinat, que tanto sacaban de quicio a Valera y demás enemigos del naturalismo, quienes, acertadamente, veían una común raíz entre esta escuela y la simbolista como descendientes de la famosa doctrina. Todo lo cual preparaba el triunfo finisecular del simbolismo y del decadentismo, es decir, de Baudelaire sobre Leconte de Lisle, aunque la corriente parnasiana pura se mantuviese firme todavía como vemos en Heredia y en los premodernistas españoles.

Pero frente a esta crítica artística, el triunfo era visto por la otra crítica, que Clarín llamaba “teratológica” aprovechando su humorada clasificación, como una manifestación meramente patológica. Con lo de “crítica teratológica”, el autor de *Solos*²⁶, aludía expresamente a la de Max Nordau (1848–1823) en su celeberrima y difundidísima *Entartung*.

Publicada en Berlín en 1892–1893, *Entartung* (“Degeneración”) es, al decir de Gonzalo Sobejano²⁷, el cuadro más completo y al mismo tiempo más arbitrariamente desfigurado del panorama literario y artístico del Fin de Siglo. La obra, rápidamente difundida, mereció una pronta reseña, no exenta de reservas, en el boletín bibliográfico de la *Revista Contemporánea*²⁸ a partir de su traducción al francés en 1894²⁹, y doña Emilia Pardo Bazán la hizo objeto central de su crítica en *La nueva cuestión palpitante*, que publicó en *El Imparcial* entre marzo y diciembre de aquel año. La escritora gallega arremete contra las teorías, entonces en boga, de Lombroso sobre genio y locura y su aprovechamiento por Nordau y Pompeyo Gener. La traducción al español de *Entartung* no se hizo hasta 1902 y fue Nicolás Salmerón, sobrino del ilustre tribuno, a la sazón positivista (recuérdense las malévolas alusiones de Clarín en *Zurita* a su conversión desde el inicial krausismo), el encargado de ella haciendo preceder su versión de un prólogo, donde, como el traducido, arremete contra las últimas corrientes estético-morales.

Entretanto, la *Revista Contemporánea*, en la reseña mencionada, trató de fijar, siguiendo a Nordau, el concepto de “fin de siglo”, que lo había definido como expresión muy de moda para designar el “actual estado del alma”, al mismo tiempo que proponía su sustitución por el de *fin de raza*, “estado —precisaba— que caracteriza a la sociedad de las grandes poblaciones”. Nordau, en efecto, consagra un considerable número de páginas en el primer volumen de *Degeneración* al tema y, parafraseando a Wagner (uno de los objetivos de su crítica), habla del “Crepúsculo de los pueblos” (en el capítulo inicial) para seguir con un estudio de los “síntomas” (cap. II), un “diagnóstico” (cap. III)

²⁶ Sergio Beser hace una interesante valoración de este texto en *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, p. 98.

²⁷ G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 25–26.

²⁸ *Revista Contemporánea*, t. 92, octubre–diciembre de 1893. La reseña lo es tan sólo del tomo I de la obra.

²⁹ M. Nordau, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894. (La fecha de la reseña española revela la disponibilidad anticipada de la impresión y el espíritu alerta de la revista.)

y una “etiología” (cap. IV) del mal, cuyo foco de irradiación ve en Francia a partir de la catástrofe de 1870. A este capítulo pertenece un párrafo que no nos resistimos a transcribir como muestra típica de esta “crítica teratológica”, antítesis de la “artística”:

Dans le monde civilisé —dice el autor en la versión francesa— règne incontestablement une disposition d’esprit crépusculaire qui s’exprime, entre autre choses, par toutes sortes de modes esthétiques étranges. Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou naturalisme, le décadentisme, le néo mysticisme et leurs subdivisions, sont des manifestations de dégénérescence et d’hystérie, identiques aux stigmates intellectuels de celles-ci cliniquement observés et incontestablement établis. Et la dégénérescence et l’hystérie de leur côte sont les conséquences d’une usure organique exagérée, subie par les peuples à la suite de l’argumentation gigantesque du travail à fournir et du fort accroissement des grandes villes.³⁰

Tal era el tono adoptado por esta crítica, donde no deja de ser interesante la referencia a la gran urbe, esa gran urbe de la segunda mitad del siglo XIX, esas *Villes tentaculaires* de Verhaeren, que estudió tan penetrantemente Walter Benjamin a propósito de Baudelaire, consideradas como foco de un arte y una moral en putrefacción.

Después de trazar una psicopatología del misticismo, Nordau dedica el resto del primer volumen a la crítica de prerrafaelistas, simbolistas, tolstoyanos y wagnerianos, es decir, de todos los que por su postura antiburguesa superadora del romanticismo de 1830, tenían que ver, con excepción del tolstoiísmo, con “el arte por el arte”. En el capítulo final, “Las parodias del Misticismo”, retorna sobre el tema, tomando como centro de sus arbitrarias arremetidas a Joséphin Péladan (1859–1918), el ciertamente estrambótico autor de las novelas de *La decadencia latina*, al inevitable Rollinat de las *Névroses* y a Maeterlinck, de todos los cuales cita abundancia de textos, sin omitir alusiones negativas a Whitman y Dostoievski.

Nordau tuvo en España un notorio secuaz en la persona de Pompeyo Gener (1848–1921), cuyo nombre acabamos de ver unido al primero en la crítica de Pardo Bazán. Cosmopolita y arbitrario en sus juicios como aquél, en 1894 aparecían sus *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Gener era un buen conocedor de los ambientes europeos. El mismo, contestando a unas preguntas de Federico Urales para su *Evolución de la filosofía en España*³¹, alude a sus viajes y estudios (de Medicina, Farmacia, Filología comparada, etc.) en París, Alemania, Suiza, Bélgica y Holanda. No deja de ser curioso que el escritor anarquista coloque a Gener, junto con Santiago Rusiñol y Pedro Corominas, entre “los que dominan los caracteres de las almas complejas y decadentes” e insista en este último aspecto a propósito de una persona que, en *Literaturas malsanas* había arremetido precisamente contra el decadentismo de la época. Tal vez Urales se dejaba llevar por las

³⁰ M. Nordau, *op. cit.*, p. 78.

³¹ F. Urales, *La evolución de la filosofía en España* (R. Pérez de la Dehesa, ed.), Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968, pp. 17–184.

declaraciones del propio Gener, quien, a su pregunta acerca de qué autores nacionales o extranjeros habían influido en él contesta que *nacionales, ninguno*: “está demasiado bajo el intelecto español en este siglo para influirme”. En cuanto a extranjeros, la cita revela el cosmopolitismo intelectual del escritor y un pretendido individualismo antiburgués por cuanto que, al lado de nombres como los de Comte, Taine, Claude Bernard, Emerson y Darwin, aparecen los de Renan, Carlyle, Max Stirner, Ruskin y Nietzsche, de quien, por cierto, se consideraba precursor en su teoría del superhombre:

El haber tenido tales maestros produjo en mí el que mis conclusiones fueran un culto apasionado a la vida y un convencimiento profundo de que el cristianismo había sido todo él una obra de muerte, antihumanitaria y que había que destruirla por completo, volviendo a emprender la evolución humana allí donde el paganismo había muerto, apoyándose sólo en el Renacimiento y la revolución francesa, tendiéndose siempre a la producción de una especie humana superior a la actual.³²

Gener reclama se este modo su genealogía europea, lo cual explica en los términos siguientes:

Propiamente hablando, yo no soy pensador español. Soy supranacional y formo parte del movimiento intelectual europeo, no pareciéndome en nada ni al místico Unamuno, ni al pedagógico Giner de los Ríos, ni al krausista González Serrano, ni a ningún otro pensador español.³³

Después de *La muerte y el diablo*, editada en francés en 1880 y en español en 1883, y de *Heregías* (1887), *Literaturas malsanas* constituye la tercera obra del escritor catalán. Lo mismo que en el libro precedente, Gener parte de un análisis de la enfermedad de España, lo que le sitúa, en cierta medida, en la línea de algunos regeneracionistas españoles (recordemos en 1897 la “España enferma de abulia” de Ángel Ganivet en *Idearium español*) y pasa después a estudiar los males exóticos. Para nuestro propósito la parte del texto que más nos interesa es la segunda, que trata de “La Decadencia del fin de siglo en París” dentro de aquel concepto de patología literaria en que el autor aprovecha la crítica teratológica de Nordau.

La visión de la capital francesa concuerda en gran medida con la que traza el estudio de Florian Parmentier, y, hasta cierto punto, con la de Gómez Carrillo:

En este fin de siglo —anota—, París, como resumen de toda Europa, está representando un espectáculo originalísimo. Lo que en él se pasa [*sic*] en materia de arte, en general, y de la literatura en particular, se parece bastante a lo que se pasó [*sic*] a fines del Imperio romano cuando surgieron las sectas cristianas, confundándose con las últimas filosofías griegas y con las teurgias orientales [...]. Apenas hemos desechado el bajo naturalismo de Medán, que ya salen simbolistas, psicólogos, egotistas, decadentes, magníficos, neobudistas, neocristianos, delicuescentes, magos, ocultistas, macabraicos, blasfematorios y qué sé yo [...]. Al entrar en

³² *Ibidem*, p. 181.

³³ *Ibidem*, pp. 183–184.

el campo literario actual en la Capital del Mundo, uno cree ser víctima de un sueño. Por todas partes ve sectas estrafalarias que le aturden los oídos con sus programas rimbombantes [...]. Casi todos controvierten el fin del Arte. Sírvense de él para aterrar, para producir tedio, para rebajar los ánimos. En el fondo todas estas tendencias dan por resultado literaturas depresivas. Por esto las englobamos a todas bajo el nombre de *decadencia*, único que les es común.³⁴

Estas tendencias son, según él, una reacción de protesta contra el naturalismo y la primera de ellas, la simbolista, había dado como resultado “la información estricta del hombre interno” y la aparición de *la novela psicológica* en la que destaca a Huysmans y, sobre todo, a Barrès, y cuyos antecedentes ve en Sainte Beuve³⁵ y Stendhal.

En este contexto el decadentismo fin de siglo resultaba ser la consecuencia del esteticismo romántico surgido durante la Monarquía de Julio en su evolución a través de las experiencias de 1848 y 1870. Así lo debió de entender Gener cuando en el capítulo III, consagrado a “simbolistas, decadentes y delicuescentes”³⁶, afirma que “La literatura en este último cuarto de siglo, ha presentado un fenómeno curiosísimo. El romanticismo al morir como si se descompusiera, desdoblándose, da lugar a dos tendencias diametralmente opuestas: el *naturalismo* y la *delicuescencia*”³⁷. Recuérdese que esta última palabra ya la había empleado Gautier en su “Noticia” a *Las flores del mal*, buscando una caracterización del “style décadence”, para definir a la escuela bizantina, “última forma del arte griego”.

“Delicuescencia” se había convertido para las fechas en que el ensayista catalán escribe en una etiqueta consagrada por cierta crítica a propósito del decadentismo.

Natura non fecit saltum, dijo con razón Linneo —prosigue Gener—. Del Romanticismo pasóse al Naturalismo por el Realismo de Champfleury y Flaubert, y al Decadentismo por el Parnasianismo de los Gautier, De Banville, Heredia, Cástulo Méndez [*sic*], etc. A fuerza de indiferencia por la idea de cultivar la forma pura, se ha acabado por hacer la forma sin el modelo, como en Bizancio, considerándola ya como un mero símbolo; y de esto a considerarla ya un jeroglífico, un signo, una nota musical, hay sólo un paso; dado éste estamos ya en el *Decadentismo*, *Simbolismo*, o *Delicuescencia*.³⁸

No nos detendremos en las reflexiones más o menos estrafalarias en que el autor se extiende y que esencialmente constituyen una muestra de literatura antiwagneriana, calificando al músico de Bayreuth de “bárbaro y decadente”, culpable de los males del decadentismo:

Efectivamente, los decadentes son tráfugas del campo de la Música extraviados en el de la Literatura. Son Wagnerianos que escriben. Como su maestro, todos se creen redentores. Su

³⁴ P. Gener, *Literaturas malsanas. Estudios de patología contemporánea*, Madrid, Fernando Fé, 1894, pp. 171–173.

³⁵ Sin duda piensa en *Volupté*, con su atormentado protagonista, Amaury.

³⁶ *Ibidem*, pp. 209–242.

³⁷ *Ibidem*, p. 210.

³⁸ *Ibidem*, pp. 210–211. He aquí de nuevo la oposición entre “idea” y “forma pura”.

doctrina sagrada es la siguiente: El fin de la Literatura poética no es el de expresar ideas, sino ciertos estados generales, vagos e indefinibles de la sensibilidad.³⁹

Los “análisis frenopáticos”, como él dice siguiendo las huellas de Nordau, alcanzan a Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, sin que se libren Renan e Ibsen, calificados todos de decadentes, y, por supuesto los prerrafaelistas.

La campaña contra las corrientes decadentistas se mantuvo dentro de los límites de una crítica moral e ideológica. Sólo las llamadas escuelas de vanguardia de las dos primeras décadas del siglo XX, en su rechazo del delirante Modernismo finisecular, expresaron desde nuevas bases creativas su postura contra todo decadentismo.

Key words: decadence — European thinking — the art for art’s sake — aestheticism.

Decadence and antidecadence in the European literature of the end of the 19th century. The case of Spain

Abstract

The idea of “decadence” spread out around Europe during the two last decades of the 19th century and reached its apogee in France around 1880. The term of “decadency” eventually became specific and absorbed modernist tendencies, the English pre-Raphaelite movement, French symbolism, and German wagnerism. The article is a reflection on the concept of “decadentism” in the light of the works of authors such as: Florian-Parmentier, Théodore de Wyzewa, Gómez Carrillo, Emilia Pardo Bazán, Max Nordau and Pompeyo Gener.

Translated by Anna Jezierska

³⁹ *Ibidem*, p. 233.